مجلة الفكر و الفن المعاصر

القاهرة

العددان (١٧٨) (١٧٩)
سبتمبر - أكتوبر ١٩٩٧

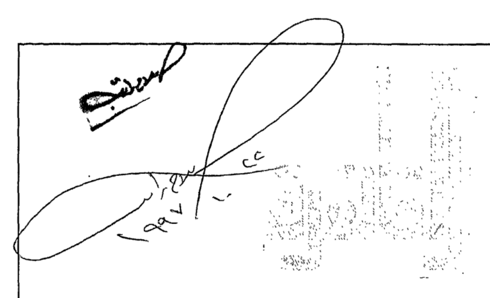
الأنثوية

التعليم والديمقراطية .. علاقة غائبة

إشكالية التحول الاقتصادى

الغلاف الأمامى :

الموسيقى والموسيقيون للفنان : أحمد فؤاد سليم



مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العـــــددان (١٧٨)، (١٧٩)

سبتمبر - أكتوبر ١٩٩٧

الثمن في مصر: جنيهان

الثمن في الخارج

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريالا - البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالا - السودان ٤٧٠٠ ق - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ دينارا - المغرب ٢٥ درهما - اليمن ١٧٥ ريال - ليبيا ١,٦ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات في مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٥ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولارا، هيئات ٥٢ دولارا شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولارا، هيئات ٧٠ دولارا شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة - ١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٥٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

القاهرة

العـــــــــــــــددان ١٧٨ ـ ١٧٩
سبتمبر ـ أكتوبر ١٩٩٧

فهرست:

المواجهات

الفصول والغايات

المراجعات

الإيقاعات والرؤى

الملف:

الشعر:

القصص:

المحاورات

الإشارات والتنبيهات: ٢٠٢

الرسوم الداخلية للفنان: أحمد فؤاد سليم

من المحرر

أين روح ٦ أكتوبر ١٩٧٣

قد نحتاج فى وقفتنا عند يوم ٦ أكتوبر ١٩٧٣ المجيد.. أن نناقش بصراحة وجرأة، خاصة من وجهة نظر جيلنا الذى تفتح وعيه الوطنى على صعود وانتصارات وإنجازات ثورة يوليو ١٩٥٢ بقيادة عبد الناصر، إعادة التأسيس للأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية لمصر العربية الحديثة... نحتاج لتأمل وتفسير دلالة وخطورة ما تم فى هذا اليوم التاريخى من تطور مصر السياسى المعاصر وانعكاساته على مستقبل الأمة العربية والوضع فى منطقة الشرق الأوسط.

لقد خفق قلب الأمة وتوحدت إرادتها وقبضت على مصيرها وشكلته خلف أبناء قواتها المسلحة الذين عبروا المانع المائى لقناة السويس وحطموا خرافة خط بارليف وأنزلوا بإسرائيل أول هزيمة عسكرية فى تاريخ حروبنا معها والتى توالت منذ عام ١٩٤٨ مرورًا بحرب ٥٦ حتى هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧.

لا يمكن إنكار شجاعة السادات فى اتخاذ قرار الهجوم وسط جو عالمى ملبد أراد أن يميّع قضية استردادنا لأرضنا المغتصبة، هذا الأداء العسكرى المنظم على أحدث فنون وعلوم وأساليب الحرب الحديثة النابض بروح متسامية جسورة لاسترداد الكرامة ومسخ ندوب وتآكل هزيمة ٥ يونية ١٩٦٧ لا يجب أن نتوقف عند منطلقاته العسكرية بل يجب أن نتجاوز هذا إلى روح واستراتيجية وتوجه وطنى سياسى واقتصادى واجتماعى وثقافى يشمل ويسرى فى كل مناحى ومجالات الحياة المصرية فى كليتها ليدفعها لتحقيق آمالها وطموحاتها فى الحرية والديمقراطية والعدالة والتقدم.

غير أننا كجيل عايَشَ مرحلة نضال عبد الناصر من صدامات وعداء للولايات المتحدة الأمريكية كقيادة للاستعمار الجديد وربيبتها وقاعدتها إسرائيل المزروعة فى قلب الأمة العربية والمحتلة لأرض فلسطين كذلك عايشنا تحدى بناء السد العالى والقاعدة الصناعية وإنشاء القطاع العام الذى قاد عملية التحول الاقتصادى والاجتماعى وقضى على البطالة كذلك مجانية التعليم وتأسيس الجامعات الإقليمية والقضاء على الحركات الأصولية الإسلامية المتطرفة، واقتنعنا بإنحياز عبد الناصر للفقراء رغم حذره من المثقفين واعتماده على أجهزة الأمن والمخابرات رغم كل ذلك شعرنا بالغضب والانكسار من أن يعقب نصرنا فى ٦ أكتوبر على إسرائيل الصلح معها والاعتراف بها والارتماء فى الثقة بالولايات المتحدة الأمريكية كراعية للسلام الذى لم يتحقق.

من يتأمل الصلف والغطرسة الإسرائيلية الآن فى تهويدها للقدس والاستمرار فى بناء المستوطنات وحصار وتجويع الفلسطينيين ومحاصرة عرفات وإضعافه واحتلال الجولان وتهديد سوريا وضرب جنوب لبنان وفى الوقت نفسه وقوف الولايات المتحدة الأمريكية موقف الحياد الكاذب وفى الوقت نفسه التعهد والضمان لإسرائيل بالتفوق العسكرى النووى فى المنطقة وضرورة ضرب منظمات المقاومة بدعوى الإرهاب فى حين نظل نحن العرب ندعو للسلام والتعقل وعودة المفاوضات والشجب والإدانة دون فعل حيوى جماعى عربى.

كل ذلك يشعرنا أننا نبتعد بمراحل وننسى روح ٦ أكتوبر التى فرضت إرادتها بالقتال والمواجهة المسلحة.

كذلك من حق مقاتلى ٦ أكتوبر ١٩٧٣ وأبنائهم ألا يرضوا ويسخطوا على كثير من الأوضاع الداخلية.. لقد قدمت الوعود الوردية عن تحسن اقتصادى وارتفاع لمستوى المعيشة ومزيد من الرخاء بينما تم الآن نوع جديد من الاستقطاب الطبقى فى قلب جدلية العملية الاجتماعية بين قلة من المليارديرات والمليونيرات وغالبية من المعدمين وينفلت زمام دعاوى أصحاب السوق الحرة والرأسمالية الاستهلاكية الطفيلية وترك النشاط الاقتصادى لآليات العرض والطلب التقليدية التى لم تعد تحكم الرأسمالية فى العالم المتقدم حيث يحدث هناك تدخل للدولة فى عملية الائتمان المصرفى وترشيد الاستهلاك والإنتاج ورفض الاحتكار.. بينما يحدث هنا مزيد من الخصخصة وتقليص دور القطاع العام وتفكيكه وبيعه مما أنتج مزيدًا من البطالة يعانى منها الآن عدد غير قليل من خريجى الجامعات والمدارس المتوسطة.

لكل ذلك يجب أن نستعيد روح ٦ أكتوبر ١٩٧٣ فى التصدى للمخططات الخارجية أو الداخلية التى تهدد أمن ومستقبل مصر والأمة العربية وأن نجعلها روحًا تسرى فى مجالات حياتنا السياسية والاقتصادية الاجتماعية والثقافية.. فنصبح تجديدًا وامتدادًا لروح ثورة يوليو ١٩٥٢ التى أصبح يهددها الترهل والوهن إننا نحتاج لحلم كبير يوحّد كل الطاقات الشعبية فالخطر والتآمر على مستقبلنا لا يتوقف ولن يتوقف لأن مسئولية مصر التاريخية كانت دائمًا تضعها فى طليعة النضال من أجل حقوق أمتها العربية وذلك لأنها تمتلك كل المؤهلات الحضارية والتاريخية للقيام بهذا الدور. ■

قتل الآباء

فى ظل ظروف صعبة، تتعدد أسبابها وتتصل بما يحدث فى الحقل الثقافى المصرى، تحاول «القاهرة» العودة إلى الصدور فى موعدها - منتصف كل شهر - رغم الصعوبات التى مازالت قائمة، ليس فى مواجهة «القاهرة» فقط، بل فى مواجهة سائر المجلات التى تصدر فى مصر، وهذه الصعوبات لاتتعلق بإنتاج الثقافة، ولكنها تتعلق بالصلة التى تقوم بين منتج الثقافة ومستهلكها .

وإنتاج الثقافه (أوصناعتها) له جوانبه المتعددة - شأن الصناعات الأخرى - مثل الإدارة والتسويق والدعاية وفى الأول والآخر جودة المنتج نفسه، فإذا كانت العلاقة بين المنتج والمستهلك فى الثقافة (بمعناها الدارج) قد تسمح بقيام نوع من «الإيهام» بجدوى السلعة، التى لانفع فيها فإن هذا الأمر له توقيت محدد ومحدود أيضاً، فاذا ما تجاوزه المنتج أصبح خارج السوق مهما بذل من جهد فى الإعلان عن سلعته أو تغليفها بكل ما هو مثير ومقبول.

وأكثر ما ينطبق عليه وصف «السلعة» فى حقل الثقافة هو المجلات، لأن المجلة عليها أن تلبى مطالب القارئ المتغيرة دوماً - وخاصة فى منطقة تتصادم فيها الثقافات كمنطقتنا - والأصعب أن المجلة فى محاولتها تلك، قد تقتفى أثر القارئ، بدعوى التعبير بدقة عما يشغله، وعدم فرض وصايتها عليه، وبهذا تفقد المجلة - الثقافية خاصة - المبرر الأساسى لوجودها، ذلك أنها وهى تعمل فى خدمة القارئ، وتعيش على ما يقدمه لها نظير هذه الخدمة، فإنها لاتستطيع بحكم وظيفتها إلاَّ أن تكون «دليلاً» له، فى سعيه إلى المشاركة فى بناء ثقافة إنسانية وقومية، يمكنها الحوار وتبادل الخبرات، مع الثقافات الأخرى، التى يموج بها العالم.

لهذا فان أكثر أمراض المجلات انتشاراً وخطراً، تتمثل فى الجمود الفكرى والابداعى، فالمجلات - كأى كائن حى - لها عمرها المحدود، إذا لم يتم بين حين وآخر ضخ دماء جديدة لها، وإحلال جيل - من الفكر والإبداع - محل الجيل الأقدم ، وهذا لايعنى «قتل الآباء» ذلك التعبير المراوغ الذى يشبه كلمة «الحرية»، التى يستخدمها الجميع سواء كانوا جلادين أم ضحايا، التجديد هو خلق آباء جدد، أى استمرار الحياة، أما الجمود فهو بالفعل قتل آباء تم حرمانهم - قسراً - من نعمة إزاحة أبنائهم لهم.

لهذا فان هيئة تحرير القاهرة، وهى تجدد - ما استطاعت - دماءها [وآخرها ضم الشاعر: أحمد يمانى إلى هيئة التحرير]، وتفكر فى تجديد مشروعها الثقافى والإبداعى بداية من الأعداد القادمة، مازالت ترى أن هناك دوراً لمصر الثقافية لايمكنها - حتى لو أراد البعض - الفكاك منه، هذا الدور - الذى يجبُ كل ما يمكننا فعله فى المنطقة - يحتم علينا الحفاظ على ماشيّده الآباء القريب والبعيد منهم، فى المرتبة الأولى، ثم إضافة ما يخصنا نحن إلى هذا البناء، حتى يأتى ذلك اليوم المأمول، حين يشيعنا الأبناء إلى مقرنا الأخير، ناثرين على أجداثنا بعض الزهور.

ستحاول «القاهرة» أن تكون مجلة «الشارع» الثقافى/ الإبداعى تاركة لمجلات تم تأسيسها لهذا الغرض - مهمة صناعة الثقافة «الثقيلة»، لأن الاستمرار فى تجاهل ما يدور - آنياً - فى حياتنا الثقافية والإبداعية، يعنى تحول الثقافة إلى

أم وأد الأبنـــــــاء

«كهنوت»، لايمارسه ولايشارك فيه سوى الكهنة، وإن اختلفت انتماءاتهم.

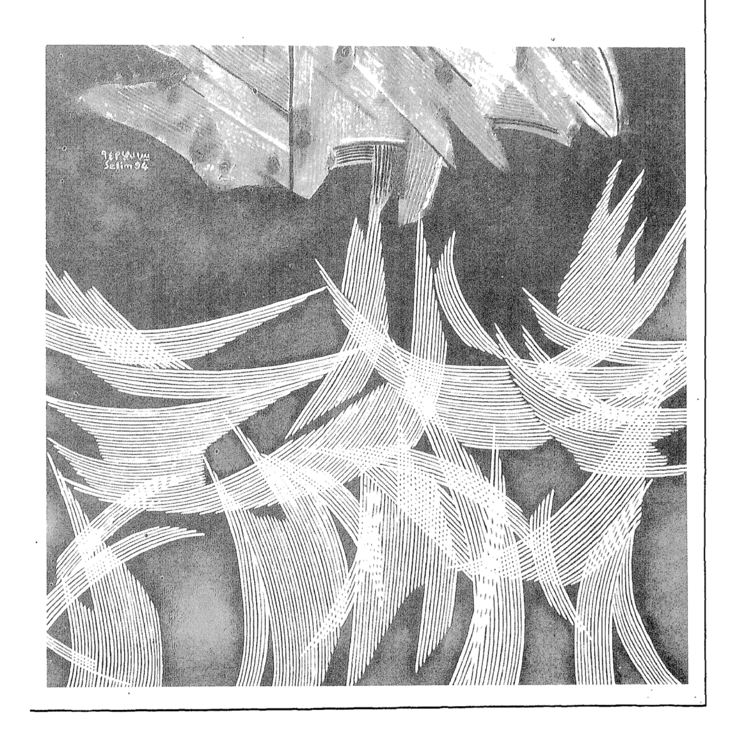
أولئك الكهنة يحاولون تسويق ما يعتقدون أنه «الثقافة الرفيعة» أو ثقافة الصفوة، ناسين أن «الثقافة الرفيعة» هى الثقافة التى نعيشها بالفعل، وكل ماعداها يحتاج - فقط - إلى شهادة وفاة، وهذا لايتعارض مع مفهومنا لدورنا الثقافى «كدليل»، لأننا دليل لمن يعرف إلى أين يريد الذهاب، فقط نحن نختار الطريق الأكثر استقامة والأقل وعورة، نحو الهدف المحدد سلفاً والمتفق عليه - بعقد غير مكتوب - وهو كما قلنا : الحفاظ على إرثنا الثقافى، وخاصة ماتم تأسيسه أوائل هذا القرن، من ثقافة ليبرالية تنبذ التعصب وتؤمن بالتعدد، وتمثل الروح المصرية كمحصلة لثقافات الشرق وحوض المتوسط، ثم إضافة مايمثلنا - نحن وزماننا - إلى هذا الصرح.

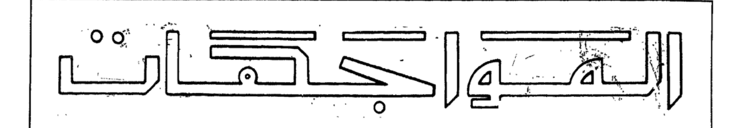
نحاول - قدر الاستطاعة - أداء دورنا - رغم وجود ما يسمم الأجواء الثقافية، وأكثره مدعاة للقلق، ذلك السيل من الصحف الممولة، والتى تحاول تدمير مالم ينجح فى تدميره ظرفنا الاقتصادى الصعب، والنزوح الجماعى للإنتلجنسيا المصرية إلى بلاد النفط وغيرها، والسنوات الطويلة تحت الهيمنة الاستعمارية، رغم أن من يمولون هذه الصحف الصفراء، يعرفهم الجميع كأنظمة فاشية فرضت نفسها بالإرهاب على شعوبها، ولم تجد سوى أرض مصر، لبث خطابها التجهيلى العنصرى، وكلنا يتمنى أن يرى مئات الصحف فى وطننا، ولكننا بالتأكيد لانتمنى عودة تلك القيم الشمولية والعنصرية، بعد أن تخلصنا منها - أو كدنا - بدفع ثمن باهظ وفادح، شارك كل مصرى فى سداده، من حياته ومستقبله.

وفى هذا العدد سيجد القارئ إسهامات متعددة فى مختلف القضايا التى تشغل المجتمع المصرى، مثل إشكالية التحول الاقتصادى من الاقتصاد الموجه إلى الاقتصاد الحر، ونُظُم التعليم وعلاقتها بما نطمح إليه من وطن ديمقراطى وذهنية مفتوحة، كما أن هناك محوراً يخص الحركة الأنثوية عرضنا فيه لبعض أطروحات هذه الحركة، والتى أصبحت - فى أجزاء كثيرة من العالم - القضية المركزية فى المجتمع بمختلف طبقاته، رغم أنها مازالت لدينا مجرد هم من هموم المثقفين ودعاة حقوق الانسان، ومازالت تُجابه برفض صريح من قبل البعض، يغلفه أصحابه، مرة بأغلفة دينية وأخلاقية ومرة بأغلفة وطنية وسياسية، بل ويضعون الحركة ككل موضع الشك والريبة، باتهامها بالعمالة والخيانة والصهيونية.. وهو مايدعونا إلى قبول المزيد من أطروحات الكتاب والمفكرين لنشرها فى الأعداد القادمة، نظراً لما تمثله هذه القضية من أهمية قصوى.

وفى الإبداع نجد مجموعة من القصائد والقصص القصيرة، معظمها لكتاب ينشرون لأول مرة - رغم تميز إنتاجهم - ومعظمهم أيضاً من خارج العاصمة، وهو ما سنحاوله فى الأعداد القادمة، لتغطية الإبداع فى كل أنحاء مصر، كما سنحاول عرض ونقد الإبداعات الجديدة، والنشاط الثقافى الذى يجرى فى صمت، مادام يتسم بالجدية والطموح، وهذا هو رهان «القاهرة» الجديدة.

«التحرير»


Selim 94



إشكالية التحول الاقتصادى من ملكية الدولة للمشروعات الاقتصادية إلى الملكية الفردية وأوضاع العاملين فى مصر

محمد دويدار
أستاذ الاقتصاد السياسي
كلية الحقوق - جامعة الإسكندرية

فى الأصل أن الشكل التنظيمى الذى يأخذه المشروع الاقتصادى هو مسألة تخص الوسائل اللازمة لتحقيق أهداف وجود المشروع، الأهداف المباشرة والأهداف غير المباشرة: إذ تختلف الوسيلة التنظيمية بحسب ما إذا كان الهدف المباشر من وجود المشروع هو تحقيق الربح النقدى الفردى أم إشباع الحاجات الاجتماعية لأفراد المجتمع ابتداء من المنتجين المباشرين فيه. وتحقيق هذا الأخير رهين فى الواقع بمدى جماعية الشكل التنظيمى للمشروع، بمعنى السيطرة الفعلية للعاملين فيه على نحو يجعل لهم قولا فصلا فى تحديد سياساته وفى تنفيذها وفى كيفية توزيع الناتج منه.

ولكن منذ ما يقرب من ربع القرن الآن انقلبت الوسائل - معززة بجدل عقيم يسود الخطاب الأيديولوجى على الساحتين السياسية والثقافية فى مصر، نقول انقلبت الوسائل إلى أهداف، وأصبح الهدف لفترة طويلة ما إذا كان المشروع الاقتصادى المملوك للدولة، والذى ما عرف يوماً من أيام حياته السيطرة الفعلية لمن يحتويهم من منتجين فعليين، ما إذا كان هذا المشروع يظل محلا للسيطرة المباشرة لمن يمثلون جهاز الدولة أم يتحول إلى السيطرة الفعلية لأشخاص بصفتهم الفردية؟ وتدور السياسة الاقتصادية طوال الفترة حول إمكانية وكيفية تحقيق هذا الهدف.

وإذا كان وضع الطبقة السياسية قد انتهى إلى ضرورة التحول إلى الملكية الفردية، فمازالت تتخبط فى خضم تحويل مشروعات الدولة إلى مشروعات فردية. لاهية بذلك أو متلاهية عن الانشغال بسياسة اقتصادية تتضمن أهدافاً استثمارية حقيقية طويلة المدى تخرج المجتمع المصرى من تخلفه الاقتصادى والاجتماعى. وإذا كان التخبط يعكس الصعوبة الموضوعية والاجتماعية والسياسية للدولة فى مواجهة القاعدة الشعبية فى مصر فى شأن التحول من ملكية الدولة إلى ملكية الأفراد، فإن انقلاب الوسائل إلى أهداف يبلور ضلالة، بل وضلال السياسة الاقتصادية. ويكون الخطاب الأيديولوجى فى هذا المجال، شأنه فى ذلك شأن بقية الخطاب الأيديولوجى لرأس المال المحلى، قد تخطى فى عملية تكييف الوعى النقلة الكيفية نحو تزييفه.

من هنا كان حرصنا، كل الحرص، على تفادى الجدل العقيم الذى يسود الساحتين السياسية والأيديولوجية حول مسألة «خصخصة القطاع العام». ما نسعى إليه هنا هو بيان سبيل المنهج الناقد إلى طرح المسألة، والأمر يتعلق بكيفية طرحها فقط، للتفرقة بين رؤية الخطاب الأيديولوجى لرأس المال الذى يطفو على سطح مياه المحيط الفكرى ورؤية العلم التى لا تتأتى إلا من خلال الغوص فى أعماق العلاقات الاجتماعية، فى مجتمع هو أولا وأخيراً من قبيل المجتمع الرأسمالى فى مرحلة من مراحل تطوره يتحقق فيها الاستقطاب الاجتماعى بين طرفى العلاقة الاجتماعية الجوهرية، علاقة رأس المال: قوة رأس المال من جانب وقوى العالمية وقد احتواها «عالم العمل» الذى لم يعد يقتصر على الطبقة العاملة بمفهومها التقليدى. وإنما يحتوى كل من يعيش على بيع قوة عمله، سواء أكان المقابل أجراً أم مسمى آخر. وسواء أكانت عمليه «بيع» قوة العمل عملية عارية فى سوق العمل أو عملية مغلفة بكل ما يوهم غير المسيطر حقيقة على وسائل الإنتاج بأنه لا ينتمى إلى «سوق العمل» لبيان ذلك نرى:

- فى مرحلة أولى: كيفية طرح إشكالية التحول من ملكية الدولة للمشروعات الاقتصادية إلى الملكية الفردية.

- وفى مرحلة ثانية: كيفية التبصر بأوضاع العاملين فى إطار عملية التحول هذه.

أولا: كيفية طرح مشكلة التحول من ملكية الدولة إلى الملكية الفردية للمشروعات الاقتصادية:

من الضرورى ونحن نناقش آثار بيع شركات الدولة (أو تصفية القطاع العام أو تصفية حل البناء الصناعى المالى المصرى، وفقًا لتكييف كل منا لما يجرى الآن فى مصر) على أوضاع العمل فى إطار ما يحدث من تغيرات فى السوق الدولية، نقول من الضرورى أن نأخذ فى الحسبان:

(١) إن التحول من ملكية الدولة إلى ملكية الأفراد، بالنسبة للوحدات الاقتصادية، إنما يحدث فى إطار اقتصاد يعمل فى كل الحالات من خلال قوى السوق، وقوى السوق الرأسمالية. فنحن فى كل الحالات فى داخل اقتصاد يعمل من خلال قوى السوق مع درجة أو أخرى من تدخل الدولة. ومثل هذا التحول ليس الأول من نوعه فى تاريخ التطور الرأسمالى، فالواقع أن القراءة الجيدة لتاريخ التطور الرأسمالى تبين أنه تاريخ **الأداء التبادلى** بين الأداء الفردى لرأس المال فى شكل مشروعات فردية مستقلة **والأداء المجمع** لكل رأس مال من خلال الدولة بدرجات مختلفة من تدخل هذه الأخيرة. وفى الأغلب من الأحيان بقدر أو آخر من هذا وذاك. فالأداء الفردى المجزأ أو الأداء الإجمالى من خلال تدخل الدولة أو الأداء المختلط بينهما **مسألة تنظيمية** لتحقيق أهداف تحددها مرحلة التطور الرأسمالى، بعبارة أخرى، الدرجة أو أخرى من تدخل الدولة فى عمل قوى السوق تتوقف على اللحظة التاريخية التى يعيشها الاقتصاد الرأسمالى **محل الانشغال**:

(أ) مهمة بناء الأساس الصناعى، لا يقوى رأس المال الفردى وحده على القيام بها وتستلزم تدخلا كبيراً من جانب الدولة. والواقع أنه لا يوجد اقتصاد من الاقتصاديات التى أصبحت متقدمة إلا وقامت فيه الدولة بدور محورى فى بناء هذا الأساس الصناعى: ففى مرحلة الرأسمالية التجارية - تحقق تراكم رأس المال النقدى اللازم لبناء المشروعات الصناعية فى مرحلة ثالثة عن طريق شركات تقيمها الدولة أو تشارك فيها لتدير المستعمرات اقتصادياً «كشركة الهند الشرقية» - التى كانت تدير شبه القارة الهندية، والاتحاد التعدينى الذى كان يدير كل الكونجو البلجيكية لمصلحة التاج البلجيكى). وكذلك فى فرنسا فى عهد كولبير، والولايات المتحدة فى زمن جيفرسون، وألمانيا فردريك ليست واليابان فى ظل حكومة الميجى لعبت الدولة دوراً محورياً فى إقامة وحماية الصناعات الوليدة.

(ب) فى حالة العدوان الخارجى يصبح مجمل الاقتصاد تقريبًا اقتصاداً موجهاً، كما فى حالة الحرب، وتصبح وزارة الدفاع هى مركز العمليات الحربية والاقتصادية. إذ تعطى الأولوية فى إدارة الجهاز الإنتاجى للإنتاج الحربى وتزويد الجيوش باحتياجاتها.

(جـ) فى حالة الأزمة، أو الكساد، وخاصة إذا كان كبيراً، حين يقع الاقتصاد فى الأزمة بفضل سلوكيات المشروع الفردى، تأتى الدولة لإسعافه بدرجة أو أخرى من تدخلها فى النشاط الاقتصادى.

(د) حالة الندرة النسبية للقوة العاملة، تتدخل الدولة لاتخاذ إجراءات تتضمن القيام بالخدمات الاجتماعية بل وحتى إنتاج العديد من السلع اللازمة لدفع السكان نحو مزيد من النمو الديموجرافى.

(هـ) حالة خيانة وطنية من جانب رأس المال، أو شق كبير من رأس المال تتدخل الدولة لتسعف كل رأس المال من آثار الخيانة للوطن، كما فى حالة رأس المال الفرنسى عندما تعاون مع العدو الألمانى أثناء الحرب العالمية الثانية.

(و) مع تطور الحركة العمالية، وعيًا وتنظيمًا ومن ثم أثراً فى الأداء السياسى، تتدخل الدولة لخلق توازن يحول دون تغيير الموقف على حساب رأس المال.

كل هذه الحالات تعجز فيها الإرباحية الفردية عن أن تكون معيار القياس حتى بالنسبة لمصلحة رأس المال نفسه، الأمر الذى يستلزم إدخال نوع من الإرباحية العامة من خلال درجة أو أخرى من تدخل الدولة تدخلا يخرج مجمل رأس المال من اللحظة الحرجة.

(٢) ابتداءً من ذلك، لا يمكن مناقشة أمر دور الدولة (التى يمثل تدخلها صورة للأداء المجمع لرأس المال) فى مواجهة القطاع الفردى **بصفة عامة**. الأمر يتوقف على:

- نوع المجتمع والمرحلة التاريخية التى يمر بها، ومن ثم طبيعة **المشكلة المحورية** المطروحة على الساحة الاجتماعية، بأبعادها المختلفة.

- نوع الدولة وإمكانياتها ومدى طهارتها ومدى كفائتها، الأمر الذى يثير الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة.

- نوع «رجال الأعمال» الذين يلعبون على المسرح الاقتصادى: توجهاتهم بالنسبة للأنواع المختلفة من النشاط الاقتصادى، الأفق الزمنى لطموحاتهم الاقتصادية، تحالفاتهم مع القوى الاقتصادية الأجنبية،

إشكالية التحول الاقتصادي

كفاءة الوحدات التى يملكونها ويديرونها ... طبيعة العلاقة مع القوى الاجتماعية الأخرى.

- مسألة كفاءة الأداء الاقتصادى فى مجموعه، ومعيار الحكم عليه: الربحية الفردية وحدها أم الربحية العامة كذلك ليتعزز تحقيق الربحية الفردية، أم الإرباحية من وجهة نظر المجتمع، أم من وجهة نظر الغالبية فيه.

- نحن هنا بصدد **مسألة تنظيمية**، والأصل فى التنظيم أنه ليس هدفًا فى ذاته وإنما هو سبيل تحقيق هدف المسار الاجتماعى. فعلينا أن نتفق أولا على طبيعة المشكلة الأساسية التى يواجهها المجتمع. وعلى البدائل الممكنة لحلها والنفقة الاجتماعية لكل من هذه البدائل، والكيفية التى يتوزع بها العائد الذى يجلبه كل من هذه الحلول، لنرى فى النهاية أى إطار تنظيمى أوفق.

(٣) وعليه يكون طرح المسألة بصفة عامة وعلى أنها مسألة قطاع الدولة الاقتصادى (يمكن أن يثير مجرد وجوده توصيفًا «بالجماعية»، أو «الاشتراكية») فى مواجهة القطاع الفردى، ولا أقول الخاص (إذ كلاهما من قبيل «الخاص» فى مواجهة الغالبية المنتجة فى الاقتصاد الوطنى)، نقول يكون طرح المسألة على هذا النحو **طرحا زائفًا لها**. ويكون من الطبيعى أن يتضمن هذا الطرح الكثير من الإغفالات والتعميمات الخطيرة:

أ - إن المحاجاة فى صالح الأداء التلقائى لقوى السوق من خلال الأداء الفردى المجزأ لرؤوس الأموال فى مواجهة الأداء المجمع لها من خلال الدولة، هذه المحاجاة تتجاهل الأمر الخطير المتمثل فى ضرورة **قياس** «إرباحية»، ليس فقط أداء المشروع الفردى الواحد دائمًا بل **مجمل** الأداء الفردى من وجهة نظر المجتمع بعامة والغالبية منه بخاصة. بأن يؤخذ فى الحسبان عند قياس هذه «الإرباحية»، الآثار التى تنجم عن هذا الأداء والتى أصبحت مظاهر ملازمة لهذا الأداء: ومنها الطاقة المادية المعطلة، البطالة بأنواعها المختلفة، نمط الأمان الاجتماعى السائد، اتساع الفجوة بين أطراف الهرم الاجتماعى، وجود تشجيع حاجات ضارة اجتماعياً، دور الجريمة المنظمة (توسسيا) فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، تبديد الموارد فى الصراعات المسلحة التى تغذى «إرباحية» الكثير من المشروعات الفردية والعامة، تسويد نظام القيم السلعى بأبعاده غير الإنسانية، انتهاك البيئة، بأوسع مفهوم لها.

ب - إن كل المحاجاة تتجاهل الاتجاه الاحتكارى الكاسح على المستويات المحلية والدولية من جانب المشروعات الاقتصادية الكبيرة، تعززها فى ذلك دولها من الناحية الفعلية. كما يبين من حركة الاندماجات الكبيرة التى لا تنقطع بين هذه الشركات (مثال ذلك اندماج شركتى بوينج/ دوجلاس - ماكدونالد الأمريكيتين لاحتكار ٧٥٪ من السوق العالمية للطائرات المدنية والحربية وتغاضى الحكومة الأمريكية عن تطبيق قوانينها المانعة للاندماجات الاحتكارية Anti - Trust laws - فى ديسمبر ١٩٩٦).

جـ - أن الربط بين الاتجاه نحو الأداء التلقائى لقوى السوق و«الحرية السياسية والديمقراطية، به الكثير من المغالطة، لتبديد هذه الأخيرة يلزم:

أولا: عدم الخلط بين حرية الأسواق وحرية المواطنين. وهو ما يقتضى الاتفاق على مفهوم الحرية، سياسياً واجتماعياً:

ومن الناحية السياسية، تتوفر الحرية بألا يكون المواطن محـــلا للإدارة بواسطة الأخرى. وهو ما لا يتأتى إلا بالقضاء على إدارة الأشخاص بواسطة **الأشخاص** وبأن يشارك كل مواطن مشاركة فعلية فى إدارة الأشياء التى يستخدمها المجتمع فى نشاطاته الاجتماعية. والواقع أن الاتجاه فى الثلاثين سنة الأخيرة هو نحو التقلص النسبى للحرية بهذا المعنى فى كل جنبات المجتمع الرأسمالى الدولى (ازدياد قوة اليمين الذى يضيق على الحريات العامة واكتسابه لديناً ملكيات جديدة - ازدياد سطوة الدولة فى مواجهة شرائح عريضة من المواطنين - أنظمة تعليمية تروج ثقافة الرعية لا ثقافة المواطن - ازدياد الوزن المؤسس لجماعات الجريمة المنظمة محليًا ودوليًا وهى جماعات تمثل نوعًا من المشروع الرأسمالى وتشارك فى اتخاذ القرار السياسى بصفة غير مباشرة أو مباشرة).

ومن الناحية الاجتماعية تتمثل الحرية فى قضاء الإنسان على الحاجة: بالتوصل إلى سيطرة متزايدة على قوى الطبيعة تمكن أفراد المجتمع دون تفرقة من إشباع (يتفق ومستوى التطور التاريخى لقوى الإنتاج البشرية والمادية) حاجاتهم المادية والثقافية. والواقع أن الاتجاه فى الثلاثين سنة الأخيرة هو نحو اتساع الهوة بين طرفى هرم توزيع الدخل والتزايد المستمر فى الفقر النسبى (بل والمطلق) بالنسبة لبعض الطبقات الاجتماعية وفى داخلها بالنسبة لبعض الشرائح كالشباب والنساء والأقليات الاثنية والمهاجرين، وذلك فى كل جنبات المجتمع الرأسمالى الدولى (ثروة أغنى ٣٥٨ شخصًا فى العالم تفوق الدخل السنوى لـ ٤٥٪ من سكان العالم، هم الأفقر بتعداد ٢,٦ مليار نسمة).

كيف نتحدث إذن عن الحرية بأى من هذين المعنيين فى ظل أزمة اقتصادية اجتماعية سياسية ذات طبيعة هيكلية تبرز فى ثنايا الركود مع تفضيل الدول لسياسات الحد من التضخم على حساب فرص العمل[1]. وهى أزمة تتمثل مظاهرها الاجتماعية فى اتساع دائرة الفقر وانتشار المخدرات والضمور الثقافى والصراع الإثنى وانتشار الجريمة المنظمة، ومظاهرها السياسية فى أزمة الأحزاب السياسية (بفسادها اللامحدد) وأزمة التنظيمات العالمية وتحالفات أجهزة الدولة مع مجموعات الجريمة المنظمة وتزايد الشعور الشعبى بعدم شرعية الطبقات السياسية الحاكمة فى تبعيتها للمجموعات المالية فى السوق المالية وأزمة الدولة القومية....)

ثانياً: إنه يلزم لتبديد المغالطة التى ترد فى الربط بين حرية الأسواق وحرية المواطنين أن نعى أن هذا الربط لا يوجد إلا على مستوى الخطاب الأيديولوجى الرسمى فقط. أما فى الواقع المعاش فقد يزيد الدور القاهر للدولة مع التحول من ملكية الدولة إلى الملكية الفردية للوحدات الاقتصادية (كما هو حادث فى مصر، حيث تظهر العشرين سنة الأخيرة اتجاه تضييقى على حرية الحركة السياسية يظهر بوضوح فى سلسلة القوانين المنظمة لهذه الحركة: قوانين الأحزاب السياسية والانتخابات، قوانين العيب والوحدة الوطنية؛ قوانين النقابات المهنية والعمالية، قوانين الحكم المحلى(العمد)، قوانين تنظيم الحاجات، القوانين المنظمة لأوضاع المرأة سياسياً، المحاولات التشريعية بالنسبة لحرية الصحافة، القانون المنظم لدعوى الحسبة، الممارسة من جانب السلطة السياسية التى تحول ما هو «طارئ» إلى ديمومة تستغرق عقوداً من الحياة الاجتماعية: قانون الطوارئ). كما أن درجة أكبر من الأداء المجمع لرأس المال من خلال الدولة لا تعنى بالحتم الحد من «الحرية السياسية والديمقراطية». انظر فى ذلك تجربة بلدان أوروبا منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية حتى منتصف السبعينيات. لا يصح إذن أن نربط آليًا بين حرية الأسواق وحرية المواطنين.

د ـ إن المحاجاة فى صالح الأداء التلقائى لقوى السوق من خلال المشروع الفردى كثيرا ما تتم بالنسبة **للمجتمعات المتخلفة** ببغبائية تتجاهل ضرورة وضع المسألة فى إطار العملية **التاريخية** التى احتوت الأجزاء التى أصبحت متخلفة (بمعنى علمى لا أخلاقى) فى الأربعة قرون الماضية، لمعرفة حظ هذه المجتمعات الفعلى من تبادلات أداء قوى السوق من خلال الأداء الفردى المجزأ لرأس المال أو الأداء المجمع من خلال تدخل الدولة.

هـ ـ إذا تمثل «الحظ» فى خلق تاريخى لظاهرة التخلف الاقتصادى والاجتماعى يصبح من الخطير أن تتجاهل المحاجاة **اعتباراً جوهرياً** فى اختيار **نمط** الأداء لقوى السوق (بما يتضمنه من درجة أو أخرى من درجات تدخل الدولة، وأى دولة؟) اعتباراً جوهرياً يتمثل بالنسبة للاقتصاديات المتخلفة فيما يحققه هذا الأداء من زاوية فقدان أو اكتساب السيطرة الاجتماعية على حد أدنى من شروط تجدد إنتاج ذاتى بحد ذاتى من التوازن الداخلى، أو صيرورة الاقتصاد الوطنى محلا للعب المضاربى بواسطة القوى الأجنبية.

هذا على مستوى **المحاجاة الفكرية، ماذا عن مستوى الأداء الفعلى للدولة فى الاقتصاديات الرأسمالية المتقدمة؟**

(٤) فى واقع الأمر لا تفعل الدولة فى البلدان الرأسمالية المتقدمة ما تنصح به هذه البلدان الدولة فى الأجزاء الرأسمالية المتخلفة، ما تنصح به أو تضغط فى سبيل تحقيقه أو حتى تفرضه (والأمر يتوقف على درجة خضوع الدولة فى البلد المتخلف أو تحالف الطبقة الحاكمة فيها مع رأس المال الدولى)، يساعدها فى ذلك الثالوث المعروف من المنظمات الاقتصادية الدولية: البنك الدولى، صندوق النقد الدولى والمنظمة العالمية للتجارة:

ـ فالدولة فى الاقتصاديات المتقدمة تقوم بدور اقتصادى يسهم بصفة مباشرة فى إنتاج ما بين ٣٠ و ٦٠٪ من الناتج الاجتماعى.

ـ كما أنها تمارس إجراءات السياسة الاقتصادية غير المباشرة، وهى قادرة نسبيًا على ذلك، لتوجيه النشاط الاقتصادى الفردى.

ـ وهى تمارس فى بعض الدول نوعًا من التنميط التأشيرى الذى يعد بمثابة الجهد الممثل لدراسات الجدوى للمشروعات التى يمكن أن يحتويها البرنامج الاستثمارى على صعيد الاقتصاد الوطنى، بل وعلى صعيد الاقتصاد العالمى.

ـ بل إن الممارسة الاقتصادية فى السوق الدولية فى العشرين سنة الأخيرة تبين أن الحكومات تتدخل، بثقلها السياسى وغيره، وبصفة أكثر مباشرة، فى إتمام صفقات دولية لشركائها، خاصة فى مجالات المعدات كثيفة التكنولوجيا ومجال التسلح.

(٥) فإذا ما أخذنا بلداً مثل الولايات المتحدة الأمريكية، باعتبار دورها الكبير فى الضغط على الدول فى المجتمعات المتخلفة على تصفية الوحدات الاقتصادية للدولة، ومشاركتها الفعلية فى هندسة عملية التصفية.

ـ نجد من المعروف أن السياسة الاقتصادية للإدارة الحالية هى نحو قدر أكبر من التدخل فى الحياة الاقتصادية، خاصة أنها راهنت فى الحملة الانتخابية الأولى على الأوضاع الداخلية وعلى الأخص على الموقف الاقتصادى. ويمكن قياس هذا الدور التدخلى بمدى التجاء الإدارة إلى التمويل بعجز الميزانية (مع تفرد الاقتصاد الأمريكى بأنه الاقتصاد الوحيد فى العالم الذى يمكنه تحميل بقية اقتصاديات العالم سلبيات ظهور الضغوط التضخمية نتيجة لسياسة اقتصادية داخلية، وذلك من خلال كون الدولار العملية الرئيسية فى مجمل الاقتصاد العالمى).

ـ والمظاهر الأخرى لتدخل الدولة فى الحياة الاقتصادية، ليست فقط متعددة وإنما كذلك متجددة ومتعدية للحدود الإقليمية للاقتصاد الأمريكى:

فالدولة تتدخل فى عقد الصفقات التجارية الدولية التى تعقدها الشركات الأمريكية (صفقة طائرات مدنية مع السعودية قدرت بـ ٦ مليار دولار، احتفل بإتمام عقدها فى البيت الأبيض وأعلن الرئيس أن الصفقة تعنى فرص عمل لـ ١٦ ألف عامل فى داخل الاقتصاد الأمريكى).

إن الدولة تتغاضى عن تطبيق قوانينها فى مجالات أهمها مجال الاندماج الاقتصادى بين الشركات الكبرى. فالاندماج الذى تم بين بوينج/ دوجلاس ـ ماكدونالد فى مواجهة شركة الإيرباص التى تمتلكها أربع حكومات أوروبية، لم يطبق فى شأنه القوانين التى تحرم الاحتكار فى الولايات المتحدة. وتغاضى الدولة عن تطبيق قانون اقتصادى يعد تدخلا ايجابياً لحماية مصالح اقتصادية معينة.

إن الدولة تتدخل لتفرض تطبيق قانون **العقوبات** الأمريكى على **الأجانب** الذين يتعاملون **اقتصادياً**، مع دولة ثالثة: دولة كوبا مع محاولات أخرى بالنسبة لدولتى ليبيا وبران. فتدخل الدولة لحماية المصالح الاقتصادية يصل إلى درجة مخالفة الدولة لقواعد القانون الدولى العام. (ولكنها لا تتدخل، بقانون عقوباتها، مع الدول التى

إشكالية التحول الاقتصادى

تنشئ علاقات شبه مؤسسية مع مجموعات الجريمة المنظمة دولياً، كدولة كولومبيا (وزير دفاعها يعترف بحصوله على أموال من مافيا المخدرات) وكدولة إسرائيل (وقد ثبت فى حقها مشاركتها فى إدخال المخدرات إلى مصر) وكدولة تركيا.

إن الدولة تتدخل لتفرض الحماية على المصالح الاقتصادية فى مواجهة الآخرين بتطبيق القانون Sufer 303 بفرض عقوبات اقتصادية فى شأن المعاملات التجارية مع البلدان الأخرى (كاليابان والصين).

(٦) الواقع أن ما يسود الاقتصاد العالمى المعاصر هو التناقض بين الاتجاه **العالمى** للشركات دولية النشاط (التى يسميها البعض الشركات متعددة الجنسية) وإمكانية الاتجاه **القومى** للدول عندما تتعارض مصالحها مع مصالح الشركات دولية النشاط [التناقض بين الاتجاهات الدولية لرأس المال، التى تهدف إلى تحقيق تطلعات رأس المال الدولى على مستوى السوق العالمية، والدور **الوطنى** الممكن للدولة يتبلور بشدة حاليًا فى إطار سعى رأس المال الأوروبى ليكوّن الاتحاد الأوروبى] . ومن هنا كان عمل رأس المال فى كل دولة متقدمة، وفى كل تجمع لدول متقدمة، على أن تظل دولة قوية، على الأقل فى مواجهة الخارج، وكان عمل رأس المال الدولى على إضعاف الدولة فى المجتمعات المتخلفة فى مواجهة الخارج وتقويتها كقوة قاهرة سياسية فقط فى الداخل، أحد الأدوات لإحداث ذلك هو حرمان الدولة فى المجتمع المتخلف من أداة اقتصادية تعطيها قدراً من حرية الحركة اقتصاديا فى الداخل، وذلك بتفكيك البناء الاقتصادى الداخلى باسم الخصخصة، كما يمكن لهذه الأداة الاقتصادية، إن بقيت وأديرت على نحو يتمتع بحد أدنى من الكفاءة المقيسه حتى بمقياس الإرباحية الفردية، نقول يمكن لهذه الأداة أن تمكن الدولة من حماية مصالحها فى مواجهة الخارج فيما إذا أنتجت حركة المجتمع المتخلف مفاجأة تتمثل فى قيام نظام حكم وطنى يهتم فى المقام الأول باحتياجات الغالبية من أفراد المجتمع.

ابتداء من ذلك، أعتقد أن ما هو مطوح على مجمل الساحة الاجتماعية المصرية الآن، من زاوية العلاقة بين آليات السوق الرأسمالية ودور الدولة فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية، هو عدد من الأسئلة المتشابكة:

أمازلنا ننشغل بنفى التخلف الاقتصادى والاجتماعى الذى يتعمق فى كافة جنبات الحياة الاجتماعية المصرية، عن طريق نقلة هيكلية تمكن المجتمع من السيطرة على حد أدنى من الإنتاج وتجدد الإنتاج؟

هل نسعى لنشاطنا الاقتصادى أن يتحقق ابتداءاً من احتياجات الغالبية من أفراد المجتمع المصرى فى الداخل، ومروراً بتعبئة هذه الغالبية فى عملية اجتماعية من العمل المنتج، لينتهى إلى التحسين المستمر فى مستويات المعيشة من خلال التوزيع العادل لعائد هذه التعبئة، أم ابتداءاً من احتياجات السوق الدولية ورأس المال المهيمن فى الخارج؟

أى دور تقوم به الدولة فى مصر (بشرط أن تكون قادرة وكفْء وعفيفة اليد) :

ـ دور فى القضاء على التخلف الاقتصادى والاجتماعى ومن ثم الانشغال الحقيقى بالتنمية أم دور ينحصر فى مجرد إدارة يومية للاقتصاد المصرى، إدارة تتم فى مهب رياح السوق العالمية؟

ـ دور وطنى يرعى المصالح الوطنية، وهى ليست بالحتم مصالح الأقلية، وخاصة الأقلية المسيطرة سياسياً؟

ـ دور قومى يعى أن حماية المصالح الوطنية لمصر لا تتأتى إلا بحماية المصالح القومية فى محيط مصر العربى؟

هل يقدر قطاع رأس المال الفردى، خاصة فى الحالة التى يوجد عليها الآن، بقدراته، وتوجهاته، وأخلاقياته، ونمط انتماءاته، على مواجهة تحدى إخراج المجتمع المصرى من التخلف الاقتصادى والاجتماعى فى المدى الطويل، وإيقاف عملية الإفقار المتزايد لشرائح عريضة من المجتمع المصرى (تغطى فى الواقع معظم شرائح عالم العمل) واتساع الهوة بين قمم الثروة وأعماق الفقر فى المجتمع المصرى، فى الزمن القصير؟

هل يمكن مع إضعاف الدولة وحرمانها من الأدوات الاقتصادية الفعالة لتحقيق مجمل سياساتها الاجتماعية، مواجهة ما يتعرض له المجتمع المصرى، ومعه بقية المجتمعات العربية، من هجمة عدوانية شرسة يراد بها القضاء على القدرات الحقيقية لشعوب المنطقة وإسقاط وزن مصر فيها؟

(٧) فإذا ما طرحت مسألة التحول من ملكية الدولة إلى الملكية الفردية، أو بصفة أعم مسألة التركيبة منهما التى تتطلبها المرحلة التى يمر بها الاقتصاد المصرى (فى إطار الاقتصاد العالمى المعاصر) وقدر أن تحقيق التنمية النافية للتخلف الاقتصادى والاجتماعى هدف استراتيجى وتحقق الوعى بأن التنمية الحقيقية، فى الظروف العالمية الراهنة، تقتضى دوراً معيناً لكل من الدولة ولوحدات الفردية الاقتصادية، وأن دور الدولة يتحدد ابتداءاً من حد أدنى يمكن من أمرين: مواجهة الأخطار التى تتهدد المصالح الوطنية والقومية وضمان المتطلبات الاستراتيجية، اقتصاديا، لتحويل هيكل الاقتصاد المصرى كيفيًا على نحو يضمن حداً أدنى من ذاتية تجدد الإنتاج فى الداخل؛ إذا ما تم كل ذلك وترتب على ذلك إمكانية تحويل عدد من الوحدات الاقتصادية، فى مجالى الإنتاج المادية والخدمات الاقتصادية والاجتماعية، المملوكة للدولة إلى المشروع الفردى، فإن ذلك لا يمكن أن يتم على أى نحو كان. بل يلزم رسم خطة رشيدة على الأقل متوسطة المدى لهذا التحول. تتم من خلال رعاية أمنية وواعية لاعتبارات كثيرة نخص منها:

أ ـ أن تبدأ خطة التمويل من دراسة متأنية لكل الوحدات الاقتصادية المملوكة

للدولة لمعرفة طبيعتها ودورها فى الفروع المختلفة لقطاعات النشاط الاقتصادى وخاصة للفروع التى بها مفاتيح الاقتصاد الوطنى أو تلك المرشحة لتكون فروعًا رائدة فى عملية البناء الاقتصادى التنموى، ودراسة إمكانية تطورها ومدى ضرورة كل منها لتحقيق أهداف استراتيجية التنمية. وكذلك دراسة أهمية الوحدات المملوكة فى أهم فروع النشاط الاقتصادى، خاصة الصناعى والمالى، لمعرفة إمكانياتها التنموية والدور الذى تقوم به والذى من الممكن أن تقوم به، لتخير المجالات التى يمكن أن تحول إليها وحدات الدولة إلى الوحدات الفردية فى كل مرحلة من مراحل عملية التحول.

ب - أن تتحدد الوحدات التى يمثل الإبقاء عليها الحد الأدنى اللازم لقيام الدولة بدورها فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية، مع التبصر فى إمكانية فصل الملكية عن الإدارة وإدخال سبل الإدارة المحققة للكفاءة الاقتصادية، على أن يؤخذ فى تحديد هذه الكفاءة ليس فقط الإرباحية الفردية للمشروع وإنما كذلك ما يتعين أخذه بوعى ووضوح علميين من الاعتبارات الاجتماعية.

جـ - حصر ما يتحدد التصرف فيه مع تصنيف الوحدات، فى كل مجال من مجالات النشاط، بين خاسرة ومتعثرة يمكن تحسين أوضاعها ورابحة يمكن تطويرها أو تحويلها. وذلك وفقًا لقواعد سليمة وواضحة ومعلنة لتقييم أصول الوحدات ومستوى أدائها. ثم دراسة السبل البديلة لتحويل كل منها: نحو نظام آخر للإدارة، أو نحو شكل آخر للملكية المختلطة، أو لملكية الأفراد، وسبل التصرف بالبيع ليس فقط من زاوية تعظيم الربح من عملية البيع نفسها وإنما كذلك وفقًا لمعايير أخرى خاصة باعتبارات تعريض الثروة الاقتصادية لتقلبات السوق المالية الدولية أو تعريض الأساس الاقتصادى فى الصناعة والنشاط المالى للإفلات من السيطرة الوطنية، على أن يتم ذلك عن طريق مشاركة الدولة والوحدات الاقتصادية والعاملين فى عمليات التقييم واختيار التمويل، وإبعاد **أية جهة أجنبية** عن هذه العملية سواء الاستشارة أو التمويل أو التهيئة للبيع.(٢)

د - تحديد أولى (١) لمن يكون له حق الشراء، مع الحرص على حماية المصالح الوطنية، وحدود التملك فى داخل الوحدة الواحدة وبالنسبة لمجمل الوحدات الاقتصادية (للحيلولة دون تحقيق الاحتكار بالسيطرة على ملكية وإدارة الوحدات)، وما إذا كانت الأسهم التى تطرح إسمية أو لحاملها (٢) تحديد أولى للشروط المتعلقة بأوضاع العاملين فى هذه الوحدات بعد بيعها، وضمانات العاملين والرقابة المحققة لهذه الضمانات. وفى حالة بيع الوحدة الاقتصادية للعاملين فيها توفير سبيل تمويل الشراء من خلال صندوق يسهر على هذا التمويل (٣) تحديد نوع ومدى الإلزام بالإبقاء على المشروع المبيع وتطويره لفترة تتفق وأهميته والدور الذى يتعين أن يقوم به فى تحقيق الاستراتيجية التنموية.

هـ - إنشاء صندوق لعائد بيع الشركات. وتخصيص هذا العائد لأغراض استثمارية محققة للأهداف التنموية، أى لبناء البنية المادية الأساسية للخدمات الاجتماعية أو مشروعات إنتاجية حيوية لتحقيق أهداف التنمية، على أن يؤخذ فى الاعتبار نمط الأولويات التى تحقق للاقتصاد الوطنى حداً أدنى من السيطرة الاجتماعية على شروط تجدد إنتاج ذاتى.

و - عند البيع الفعلى يوضع جدول زمنى مرن يعلن عنه مقدمًا لبيع الوحدات التى يتقرر التصرف فيها يأخذ فى الاعتبار ظروف السوق بحيث لا يطرح للبيع إلا القدر الذى يمكن من الحصول على عائد جيد فى ظل الظروف السائدة. مع تهيئة القدرة على الاستمرار فى تحسين أوضاع المشروعات وإداراتها إدارة كفئة حتى يأتى الوقت المناسب لتمويلها. فى وضع هذا الجدول الزمنى يكون التصرف أولا فى المشروعات «الخاسرة»، إلا إذا رؤى تصفيتها، ثم فى المشروعات المربحة.

ز - يلزم بالإعلان عن الكيفية التى تم بها تقييم وأصول وأداء الوحدات التى تم تمويلها والأطراف المشترية والعائد من عملية البيع ونواحى استخدام هذا العائد، حتى يمكن تحقيق الشفافية التى تخفيها آليات السوق وممارسات المطبخ الداخلى «للخصخصة»، وضمان الرقابة على عملية التحول إلى الأداء الفردى لهذه المشروعات.

ح - أن يصدر بكل هذه الترتيبات **قانون** ينظم عملية التحول ويمكّن من تحقيق الضمانات والرقابة على هذه العملية. وبصدور هذا القانون، وبصدوره فقط، يمكن الكلام عن برنامج لتحويل الوحدات الاقتصادية المملوكة للدولة بأنسب صور التمويل، وليس بمجرد «بيعها» عبر قائمة غير واضحة المعالم يجب الإسراع بمفرداتها حيناً والإبطاء بها حيناً آخر.

ويختلط فى ثنايا القائمة الحابل الاقتصادى بالنابل السياسى ويجرى تنفيذها فى جو من الغموض الذى يسود المطبخ الداخلى لعمليات البيع بفضل عبث أيدى أجنبية فى أدائه. وهكذا تزيد عمليات «بيع» وحدات قطاع الدولة إلى التعتيم الذى تتميز به العلاقات الاجتماعية إذا ما تحققت من خلال آليات السوق.

* **ملحوظة مهمة جدا**: تفرض الظروف الحالية، إذا ما **حسنت النوايا**، إجراءا **إسعافيًا** فى غاية الحيوية يتمثل فى إنقاذ مالم يتم بيعه بالفعل من الوحدات الاقتصادية المملوكة للدولة من إجراءات **التصفية الفعلية** التى تجرى بسبل مختلفة لهذه الوحدات بواسطة أفراد ومجموعات من شريحة الطبقة السياسية التى تسيطر **بالفعل** على هذه الوحدات من خلال إدارتها، إما على مستوى الشركات الاقتصادية نفسها أو على مستوى الشركة «القابضة» على أرواحها. وهى تجرى هذه التصفية **لحسابها الخاص** بعد فترة طويلة من مقاومة بيع هذه الوحدات انتهت بقبول رأس المال المحلى فى مصر التبعية لرأس المال الدولى وتفضيله لأن يوظف، فى ظل هذه التبعية، فى رحاب رأس المال الدولى فى السوق المالية الدولية، محققًا بذلك الأمان بعيداً عن الحقد والحسد اللذين يسودان دوائر «المفقرين» فى مصر وعن إرهاب «الأصوليين» الذين حادوا عن كل «أصول» للتعامل فى الداخل. وهكذا يهرع رأس المال المحلى (الفردى والمصرفى والعام المتمثل فى احتياطى الدولة) نحو التوظيف فى الخارج فى ظل غوغائية يحسد عليها يروج بها لضرورة قدوم رأس المال الدولى (أمريكيًا كان أو أوروبيًا، صينيًا كان أو يابانيا، تركيًا كان أو إسرائيليًا) لينهل من جنات الاستثمار فى مصر، على الأخص فى

إشكالية التحول الاقتصادي

«تيه» صحراء سيناء و «سراب» الصحراء اللوبية.

ثانيًا: آثار التحول من ملكية الدولة للوحدات الاقتصادية إلى الوحدات الفردية على أوضاع العمل فى مصر!

إذا تعلق الأمر بكيفية أداء رأس المال فى ظل الظروف التاريخية المحددة التى يمر بها المجتمع، أداءً مجزءاً تقوم به المشروعات المختلفة فرادى أو أداءً مجمعًا من خلال الدولة، نقول إذا تعلق الأمر بذلك فإنه يتعلق بواقع الأمر **بالعلاقة بين رأس المال والعمل الأجير** وهى العلاقة المحورية فى المجتمع الذى تسوده علاقات الإنتاج الرأسمالية. وطالما أن الأداء المجمع لرأس المال يتحقق من خلال **الدولة**، فالأمر يثير العلاقة بين رأس المال والعمل بصفة مباشرة، من خلال سوق العمل، وبصفة غير مباشرة من خلال **الدولة بما تلعبه من دور تنظيمى، بصفة عامة، وفى مجال علاقات العمل، بصفة خاصة.**

ولتفادى اللبس فى مجال من أكثر مجالات النظرية الاجتماعية معرفة للخلط تلزمنا وقفة عند ماهية الدولة وطبيعتها الاجتماعية والسياسية، نستطيع بعدها أن نرى العلاقة بين رأس المال والعمل من خلال الدولة، ولننتهى إلى كيفية رؤية أوضاع العاملين فى مصر مع التحول من ملكية الدولة للمشروعات الاقتصادية إلى الملكية الفردية.

(١) الدولة وطبيعتها الاجتماعية والسياسية: لاشك أن تحديد مفهوم الدولة يثير الحاجة إلى **نظرية للدولة** فى ضوئها نتحسس طبيعتها الاجتماعية والسياسية، (أى انتماءها الاجتماعى بالنسبة للقوى الاجتماعية المكونة للتركيب الاجتماعى فى المجتمع وموقفها من المصالح المتضاربة لهذه القوى)، وذلك كأساس لفهم التوجهات العامة للدولة وهواها الاجتماعى فى كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع محل الانشغال. وسنكتفى هنا ببيان **ما نعتقده** فى شأن ظاهرة الدولة **ومنهجية** التوصل إلى طبيعتها الاجتماعية والسياسية فى موقف اجتماعى محدد فى المكان والزمان، وذلك دون أدنى ادعاء بأننا نمتلك حكراً ناصية الحقيقة العلمية.

أ ـ **الدولة**، التى يفترض وجودها **سبق** وجود **المجتمع** تاريخيًا، هى شكل تاريخى من أشكال تنظيم العلاقة بين الحاكمين والمحكومين، تمثل ظاهرة سياسية هى ظاهرة **السلطة المنظمة**، المؤسسية. أى المنظمة لهذه العلاقة من خلال المؤسسات بصرف النظر عن أشخاص من يمارسون اختصاصات هذه المؤسسات، أى نصيبها من السلطة. وكسلطة منظمة هى تتقابل مع **السلطة المشخصة**، أى تلك التى يمارسها شخص فى مواجهة الآخرين بحكم وضعه فى نمط العلاقات الاجتماعية المشخصة بين أفراد المجتمع، كعلاقة قرابة دم أو موالاة (كسلطة شيخ القبيلة، مثلا) . هذه السلطة المنظمة يقصد بها إدارة الحياة الاجتماعية، إدارة **تتعدى الأشياء الموجودة تحت سيطرة الجماعة، إلى إدارة الأشخاص،** أى إدارة بعض القوى الاجتماعية بواسطة قوى اجتماعية أخرى. فالدولة إذن هى التنظيم المؤسس الذى يحدد العلاقة بين الطبقات أو الفئات الاجتماعية الحاكمة والطبقات الاجتماعية المحكومة. وهى تنظيم ظهر تاريخيًا مع بداية التناقض بين المصلحة الخاصة (أى مصلحة قوة اجتماعية معينة) والمصلحة العامة (أى تلك المتعلقة بالوجود الاجتماعى ذاته)، متضمناً تركيب الدولة ووظائفها. وهو ـ ككل تنظيم ـ لا يقصد، لذاته، وإنما يمثل وسيلة تحقيق أهداف الحاكمين[٣] . وهى أهداف تحددها الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة. وهى طبيعة

تختلف باختلاف نوع المجتمع. والدولة على هذا النحو لم توجد فى كل أنواع التكوينات الاجتماعية[٤] التى مر بها تطور المجتمع الإنسانى، وإنما ارتبط ظهورها ـ كظاهرة تاريخية، بمرحلة معينة سبقها تطور فى القوى الإنتاجية (البشرية والمادية) يسمح للجماعة بإنتاج **فائض اقتصادى** (أى إنتاج ما يزيد على ما هو ضرورى لإشباع حاجاتها فى ظل الظروف الفنية والاجتماعية) خاصة فى المواد الغذائية. الأمر الذى مكّن من **تقسيم العمل** بين أفراد الجماعة[٥] وقيام **إنتاج المبادلة** إلى جانب الإنتاج بقصد الإشباع المباشر لحاجات المنتجين فى مرحلة أولى ثم بدلا من هذا الأخير، فى مرحلة تالية. كما مكّن بعض أفراد الجماعة (طبقة اجتماعية) من العيش دون المساهمة فى عملية العمل الاجتماعى عن طريق اختصاص أنفسهم، بفضل الملكية الفردية لوسائل الإنتاج المتضمنة للسيطرة الفعلية على هذه الوسائل، بالفائض الاقتصادى الذى ينتجه القائمون بالعمل الاجتماعى أى بالنشاط الإنتاجى فى الجماعة. عندئذ، ومع ظهور المدن وتطورها فى المجتمعات الزراعية القديمة أصبح من الضرورى وجود سلطة تسهر على تنظيم عملية الحصول على هذا الفائض وضمان استمرار إنتاجه وترحيله إلى المدينة. يضاف إلى ذلك أن الإنتاج فى المجتمعات الزراعية التى تعتمد على الرى يستلزم السيطرة على الأنهار وشق القنوات وإقامة القناطر لتنظيم استخدام المياه، إلى غير ذلك من الأشغال الكبيرة التى يعجز الأفراد أو التنظيمات الجماعية الأصغر (كالقرية) عن القيام بها، الأمر الذى يدفع إلى أن تكون سلطة الدولة مركزية تتولى القيام بهذه الأشغال الكبيرة، خالقًا بذلك وظيفة اقتصادية تقوم بها الدولة.[٦]

على هذا النحو يتضح أن الدولة نتاج اجتماعى ظهر من خلال تحول المجتمع إلى مجتمع سياسى ذى سلطة منظمة. أى أنها نتاج الحياة الاجتماعية وليست شرط وجودها. فقد وجدت مجتمعات بلا دولة. ومن ثم كان المجتمع سابقًا على الدولة منطقيًا وتاريخيًا، وجد قبل ظهورها وتطور فى مراحل انعكست على طبيعة الدولة بعد أن وجدت. فالمجتمع موجود، رغم اختلاف أشكال المجتمعات تاريخيًا، طالما كانت هناك

حياة بشرية. أما الدولة فظاهرة تاريخية لم توجد فى كل مراحل التطور البشرى (بل يمكن افتراض الآن أن المجتمع الرأسمالى فى تطوره بعد أن جعل من الدولة الشكل السياسى الغالب فى كل أجزاء المجتمع العالمى المعاصر يتجه الآن فى تطوره نحو استنفاذ الدولة كظاهرة تاريخية وتخطى شكلها التنظيمى نحو تنظيم يتجه نحو العالمية يذيب معالم الدول «الوطنية» أو «القومية». من هنا كانت أزمة الدولة كتنظيم سياسى فى كثير من أجزاء المجتمع الرأسمالى العالمى المعاصر، فى أجزائه المتقدمة والمتخلفة). من هنا اختلفت الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة باختلاف نوع المجتمع، إذ تختلف أهداف الطبقات الحاكمه من مجتمع إلى الآخر، الأمر الذى يستتبع اختلافًا فى كيفية تنظيم الدولة (بأجهزتها) بقصد الوصول إلى التنظيم الأنسب لتحقيق الأهداف. بل وتتغير الكيفية التى تقوم بها الدولة بوظائفها فى المجتمع الذى تحدد نوعه باختلاف المراحل التى يمر بها هذا الشكل التاريخى للمجتمع فى تطوره.

كيف السبيل إذن إلى التعرف على الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة فى مجتمع محدد فى المكان والزمان؟

ب - منهجية التوصل إلى الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة فى مجتمع ما: ارتكازاً على **معرفة التركيب الاجتماعى كما يتحدد حول عملية العمل الاجتماعى** يمكن التعرف على الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة فى مجتمع محدد فى المكان والزمان (وليكن المجتمع المصرى الحالى) من خلال:

أولا: دراسة تهدف إلى التوصل إلى الانتماء الاجتماعى والفكرى للأشخاص الطبيعية التى تشغل المراكز الرئيسة (أى مراكز اتخاذ القرارات الأساسية) فى الجهاز الإدارى، فى الجيش، فى البوليس، فى الأجهزة السرية، فى القضاء، فى الوحدات الاقتصادية المملوكة للدولة، وفى الحزب الواحد الحكومى (بالنسبة للمجتمعات المتخلفة من العالم الرأسمالى). ويمكن التعرف على الانتماء الاجتماعى لهؤلاء الأشخاص ابتداءاً من معرفة أصلهم الاجتماعى (أى القوى من التركيب الاجتماعى التى ينبعون منها).

والتعرف على نوع التعليم الذى حصلوا عليه، حركتهم عبر السلم الاجتماعى، نمط حياتهم اليومية، نمط الاستهلاك الذى يعيشونه والذى يحاولون تحقيقه، أيديولوجيتهم ونظام القيم الذى يؤمنون به (أى الأفكار والمثل والمعايير والمواقف بالنسبة للكون، للمجتمع، للعمل، للأجناس، للمرأة، للنقود، للفكر .. إلى آخره) وقد قدر البعض أن من يسيطرون على أجهزة الدولة وغيرها من أجهزة مكملة لا يتعدى فى البلدان الرأسمالية المتخلفة ما يقرب من سبعة آلاف فرد بعائلاتهم. والعدد غالبًا ما يزيد على ذلك فى المجتمع المصرى.

وعن طريق التعرف على الانتماء الاجتماعى والفكرى لهؤلاء الأفراد نستطيع ردهم إلى مجموعة أو فئة أو طبقة من المجموعات أو الفئات أو الطبقات المكونة للتركيب الاجتماعى. ونكون بذلك قد خطونا خطوة فى سبيل التعرف على الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة.

ثانيا: وتتمثل الخطوة الثانية للتوصل إلى الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة فى مجتمع ما فى دراسة **للإجراءات** التى تتخذها الدولة فى كل نواحى الحياة (الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية وغيرها) وإنما لفترة من الطول بحيث تمكننا من التعرف على **الاتجاه العام** الذى يتحقق بفضل هذه الإجراءات . دراسة كل إجراء تقصد الى بيان:

الهدف أو الأهداف التى يسعى إلى تحقيقها باتخاذ الإجراء. هذا الهدف أو تلك الأهداف تبين **المصالح** التى يسعها الإجراء إلى تحقيقها أو الحفاظ عليها (عندما توجد).

الوسيلة أو الوسائل التى تستخدم فى سبيل تحقيق الهدف. هذه الوسيلة أو تلك الوسائل تبين **النفقة** اللازمة لتحقيق المصالح أو للحفاظ عليها.

ويبين **الانتماء الاجتماعى** لكل من **المصالح** التى يسعى الإجراء لتحقيقها أو الحفاظ عليها **والنفقة** الضرورية التى يفرضها هذا الإجراء، نقول يبين هذا الانتماء الاجتماعى أمرين:

- مصلحة مَن من المجموعات أو الفئات أو الطبقات الاجتماعية (التى سبق التعرف عليها من دراسة التركيب الاجتماعى) يسعى الإجراء الذى تتخذه الدولة إلى تحقيقها أو الحفاظ عليها؟

- ومَن من المجموعات أو الفئات أو الطبقات الاجتماعية يتحمل فى النهاية بنفقات تحقيق تلك المصالح أو الحفاظ عليها؟

[مثال: فإذا ما أخذت الدولة إجراءاً يحدده قانون تصدره يجبر العاملين على الدخول فى نظام «الحماية الاجتماعية» (للتأمين الصحى مثلا) على أن يقوموا بتقديم مساهمات مالية تستقطع من أجورهم ومرتباتهم على أمل أن تكون مدخرات يستخدم عائدها فى تحسين خدمة الصحة المهيئة للحماية، وقامت الدولة بدلا من ذلك باقتراض هذه المدخرات بسعر فائدة أقل من السعر السائد فى السوق واستخدمت الأموال المقترضة فى بناء قرية ساحلية مثلا لا تكون وحدات الإقامة بها إلا فى متناول قلة القلة وتستمتع بها فئات اجتماعية غير تلك التى تعمل وتسهم فى صناديق الحماية الاجتماعية يكون العاملون قد تحملوا بنفقة إقامة القرية السياحية. وتكون الدولة قد سهرت على ترفيه فئة أصحاب القرية على حساب الأمن الصحى للعاملين].

عن طريق تتبع على الأقل كل إجراء من الإجراءات الأساسية التى تتخذها الدولة لمعرفة انتمائه الاجتماعى من حيث المصالح التى يحققها والنفقات الاجتماعية التى يتضمنها يمكننا التعرف على الطبيعة الاجتماعية للإجراءات التى تتخذها الدولة. وتمثل هذه الطبيعة بدورها مؤشراً يمكننا من التعرف على الطبيعة الاجتماعية للدولة محل الاعتبار وذلك دون أن ننسى، أولا، أن هذه الدراسة لابد أن تغطى فترة طويلة تمكن من التعرف على الاتجاه العام. وثانيًا، أن الدولة قد تضطر أو ترى ضرورة اتخاذ إجراءات فى صالح المجموعات أو الفئات أو الطبقات الاجتماعية الأخرى (غير تلك التى تمثلها الدولة) فى سبيل الحفاظ على التوازن القائم للحيلولة دون تغيير الأوضاع فى غير صالح المجموعة أو الفئة أو الطبقة الاجتماعية الحاكمة.

تلك هى الخطوات التى نقترحها لتكون منهجية دراسة الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة فى مجتمع محدد. هذه المنهجية تمثل

إشكالية التحول الاقتصادي

سبيل التعرف على المصالح التي تسود المجتمع وعلى الأخص مصالح المجموعات والطبقات المسيطرة التي بيدها السلطة السياسية في علاقتها بالمصالح الأجنبية، خاصة مصالح رأس المال الدولي، ورأس المال المهيمن دوليًا بصفة أخص، وهي علاقة يلزم التعرف على طبيعتها (احتكاكية) أوتحالفية أو تبعية ذليلة...)..

وابتداءً من الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة في المجتمع يمكن التعرف على الكيفية التي تقوم بها بوظائفها وفقًا لمرحلة التطور التي يمر بها التكوين الاجتماعي محل الاعتبار، وهو بالنسبة لنا الآن التكوين الاجتماعي الرأسمالي. ودراستنا في هذا المجال (٧) تؤكد أن الدولة في مصر لم تكن في أية لحظة من لحظات تاريخها المعاصر لا دولة الفلاحين ولا دولة العمال والفلاحين ولا دولة المنتجين المباشرين ولا دولة القواعد الشعبية في مصر، أيًا كانت «اللافتات» الأيديولوجية التي رفعتها الدولة في الستينيات وأيًا كانت «التخريجات» التي أنتجها بعض «الفكر» بوعي أو بلا وعي، عن التحول «الاشتراكي» أو «اللارأسمالي» في المجتمع المصري. وما حدث، ويحدث منذ الستينيات حتى يومنا هذا يقطع بالانتماء الاجتماعي والسياسي للدولة في مصر بعيداً عن «عالم العمل»: عالم الذين لا يملكون إلا قوة عملهم، بل وبعيداً عما قد يوجد في بعض جنبات المجتمع المصري من «بقايا» ما كان يعرف برأس المال الوطني.

(٢) العلاقة بين رأس المال والعمل من خلال الدولة: النظر في هذه العلاقة يبدأ من حقيقة أصبحت من مسلمات النظرية الاجتماعية مؤداها أن الأمر لم يعد يتعلق، في ظل مركزة رأس المال وسيطرته على الصعيد العالمي، بالعلاقة بينه وبين «الطبقة العاملة» بالمعنى التقليدي لها، وإنما أصبح متعلقًا بالعلاقة بين رأس المال و «كل عالم العمل» في احتوائه لكل من يظهر في سوق العمل في جانب من يعرض قوة عمله كسلعة للبيع. ابتداءً من ذلك للنظر في العلاقة بين رأس المال والعمل من خلال الدولة لابد من إبراز **مسألة مسئولية تجدد إنتاج القوة العاملة في المجتمع الرأسمالي.**

ولإبراز هذه المسألة لابد من وقفة نرى معها نمط التحول الذي أصاب العلاقات الاجتماعية عبر عملية التحول التاريخي إلى اقتصاد السوق الرأسمالي: تدور الحياة الاجتماعية في المجتمع الرأسمالي حول العلاقات الاقتصادية **السلعية**، إذ تتحقق هذه العلاقات من خلال **السوق**. وفي السوق، الذي هو عالم السلع، تنشأ العلاقات من خلال تبادل السلع، بما فيها **قوة العمل** كسلعة تشترى وتباع في سوق العمل. وفي الأسواق حلت المبادلة **النقدية** محل المبادلة العينية، إذ يتحقق تبادل السلع من خلال **الأثمان** كتعبير **نقدي** عن قيم مبادلة السلع. وينتهي الأمر بالعلاقات الاجتماعية وقد أصبحت تتحقق من خلال السوق إلى التشييء **عبر السلع** وإلى التنقب من خلال الحجاب الذي تطرحه **النقود** على التبادلات بين الأفراد. وبالتشييء السلعي للعلاقات وتنقيبها النقدي تكف العلاقات الاجتماعية عن أن تكون **مشخصة**، أي علاقات تأخذ في الحسبان الاعتبارات الشخصية والإنسانية لطرفي العلاقة. وتتجرد العلاقات الاجتماعية في السوق قاضية بذلك على إمكانية استمرار مظاهر التضامن الاجتماعي التي كانت تتضمنها العلاقات الاجتماعية المشخصة في المجتمعات السابقة على اقتصاد المبادلة المعممة. وعليه، تلقي عملية التحول الاجتماعي نحو اقتصاد السوق الرأسمالي بالأفراد في الجوانب المختلف للسوق وقد حرموا من كل صور التضامن الاجتماعي التي كانت تصاحب العلاقات الاجتماعية المشخصة. ويصبح كل **فرد مسئولا مسئولية فردية** عن تجديد حياته لا يسعفه في ذلك إلا ما يتمتع به من قوة اقتصادية مجردة ابتداءً من موقفه من وسائل الإنتاج (بالسيطرة عليها أو الحرمان من هذه السيطرة) وقد نمت وتعاظمت وتعقدت وأصبح من المستحيل لأية عملية إنتاج أن تتم، اجتماعيًا، إلا بها. (مع ما تحققه السيطرة على وسائل الإنتاج من نفوذ اجتماعي أو سطوة سياسية). وعليه، **تصبح مسئولية تجديد قوة العمل كسلعة مسئولية فردية يتحملها، كقاعدة عامة، العامل وقد جرد من كل وسائل الإنتاج، ليس فقط لتجديد قوة عمله هو وإنما كذلك لضمان التجدد المستقبلي عن طريق تكوين أسرة وإنجاب أطفال.**

إلا أن التجدد **الفعلي** لقوة العمل يتوقف على استعمالها **في السوق**. وهذا يتحقق بقرارات من جانب رأس المال عبر عملية التراكم ومن خلال الطبيعة التاريخية لعملية التحولات التكنولوجية التي تحدد نسب استخدام وحدات العمل مع وحدات وسائل الإنتاج. أي أن التجدد **الفعلي** لقوة العمل يتوقف على مدى ترجمة قرارات المشروعات الرأسمالية (للتوسع في الطاقة الإنتاجية القائمة أو لتشغيل الطاقة المادية الموجودة) إلى طلب على قوة العمل كسلعة في سوق العمل، وهو طلب يعكس احتياجات عملية تراكم رأس المال من القوة العاملة كسلعة. وتكون هذه الاحتياجات هي المحددة إذن لإمكانية استعمال القوة العاملة كسلعة متيحة بذلك للعامل فرصة تحمل مسئولية تجديد قوة عمله في ظل الشروط التي تسود في سوق العمل. إلا أن احتياجات رأس المال من القوة العاملة في عملية التراكم لا تستتبع بالحتم أية مسئولية من جانبه في تحمل جزء من نفقة تجدد إنتاج القوة العاملة. إذ تتحمل القوة العاملة، كقاعدة عامة، ابتداءً من مسئوليتها الفردية عن تجدد إنتاج قوة العمل، بكل نفقة هذا التجدد.

وفي ظل تلقائية أداء مجمل الاقتصاد الرأسمالي من خلال قوى السوق ومحدودية دور الوعي الاجتماعي في هذا الأداء على مستوى مجمل العملية الاقتصادية، قد لا

تقوى المسئولية الفردية للعامل على ضمان تجدد إنتاج القوة العاملة بالقدر والكيف اللازمين للاحتياجات الموضوعية لعملية تراكم رأس المال. هنا يصبح من الضرورى أن يوجد نوع **من التدخل على الصعيد العام**. الأمر الذى يثير إمكانية أن تقوم الدولة بدور يتمثل فى تحمل **جزء من مسئولية** تجدد إنتاج القوة العاملة. عن طريق التأثير إما على جانب الطلب على القوة العاملة أو على جانب عرضها فى سوق العمل أو على الجانبين معًا. وتدخل الدولة هنا يستثير تحميل **المجتمع بجزء من نفقة تجدد** إنتاج القوة العاملة، إذا ما استلزمت احتياجات تراكم رأس المال ضمان قدراً وكيفًا معيناً من القوة العاملة لا تقدر المسئولية الفردية للعامل على تحقيقها فى السوق. ولبيان **الانتماء الاجتماعى** لهذا الجزء من نفقة تجدد إنتاج الذى يتحمله **المجتمع** من خلال دور الدولة لابد من دارسة تشريحية لنظام إيرادات الدولة لمعرفة من من الشرائح أو الطبقات الاجتماعية يتحمل بالجزء الأكبر من العبء الضريبى أو بنفقة الاقتراض العام عندما يتم تمويل النفقة عن طريق استدانة الدولة؟

وباستقراء تاريخ التطور الرأسمالى يتبين أن الدولة تتدخل لضمان تجدد إنتاج القوة العاملة فى حالات التوسع فى تراكم رأس المال تراكمًا لا يجد - ابتداءاً من الطبيعة التكنولوجية لعملية التراكم - القوة العاملة اللازمة (كماً وكيفاً) فى سوق العمل أو يجدها على نحو يؤثر على مستوى الأجور النقدية تأثيراً ذا تبعات سلبية على الدافع للتراكم كما أن الدولة تتدخل كذلك للتأثير على السلوك الديموجرافى للسكان فى ضوء احتياجات عملية التراكم من القوة العاملة (كما حدث فى بلدان أوروبا الغربية فى الفترة التالية على الحرب العالمية الثانية وحتى نهاية السبعينيات، وهى فترة عرفت فى بدايتها نوعًا من الركود السكانى فى وقت كانت عملية إعادة التعمير بعد الحرب تتطلب جهوداً متزايدة من العمل فى وقت دمرت فيه القدرات المادية لرأس المال).

فإذا ما ثارت ضرورة تدخل الدولة فى العلاقة بين رأس المال والعمل فى اتجاه تحميل المجتمع لجزء من مسئولية تجدد إنتاج القوة العاملة خروجًا على قاعدة مسئولية العامل الفردية، فإن تدخل الدولة يتبدى بسبل مختلفة: تأكيد الحق فى العمل - ضمان حد أدنى للأجور - افتراض المسئولية القانونية لدى رب العمل بالنسبة لحوادث العمل - ضمان حد أدنى من الأمن الصناعى - ضمان حد أدنى من التعليم والتأهيل والتدريب - إدخال الصور المختلفة للحماية الاجتماعية (تأمين ضد البطالة، تأمين ضد العجز، تأمين ضد المرض). وكلها أمور تتأثر فى تحققها وفى كيفية توزيع النفقة الاجتماعية اللازمة لتحققها، بمدى القوة النقابية والسياسية للطبقة العاملة ومن ثم الدور الذى تلعبه فى إدارة الحياة الاجتماعية.

وبما أن تدخل الدولة لتحميل المجتمع لجزء من مسئولية تجدد إنتاج القوة العاملة وفقًا للاحتياجات الموضوعية لعملية تراكم رأس المال يمثل خروجًا على قاعدة مسئولية العامل الفردية فإن إمكانية هذا التدخل تعنى فى ذات الوقت إمكانية أن **تتوقف** الدولة عن مثل هذا التدخل، بل وحتى **إمكانية إعادة النظر فى مجمل التحول التاريخى نحو جعل مسئولية تجدد إنتاج القوة العاملة مسئولية جماعية تضمن لكل أسرة حدًا أدنى من الحياة الكريمة دائمة التحسن المادى والانتعاش الثقافى**. إعادة النظر هذه تمثل انعكاسًا لأزمة الدولة فى المجتمع الرأسمالى فى ظل الأزمة الاقتصادية الهيكلية التى تسود مذ سبعينيات القرن الحالى، وهى أزمة تبرز أزمة الطبقة السياسية فى البلدان الرأسمالية بمؤسساتها الحزبية والنقابية بل واستنفاذ التطور الرأسمالى للمهمة التاريخية للدولة الرأسمالية فى تطور المجتمع الإنسانى. إذ نحن نعتقد أن **تحول مسئولية تجدد إنتاج القوة العاملة فى المجتمع إلى مسئولية جماعية أن مثل هذا التحول، معنىً وكيفًا، هو المعيار الحقيقى للتطور الاجتماعى فى هذه المرحلة من مراحل تطور المجتمع الإنسانى.**

فإذا ما دققنا النظر فى **المرحلة الحالية لعملية تراكم رأس المال على الصعيد العالمى** لوجدنا أن العملية تتميز جوهريا بالخصائص التالية:

- تباطؤ نسبى فى معدلات إنتاج الطاقة الإنتاجية الحقيقية الجديدة مذ منتصف السبعينيات، مع وجود نسبة معتبرة الطاقة المادية الموجودة فى حالة تعطل (وهو ما يساعد على فهم تلهف رأس المال المالى على المضاربة فى الأسواق المالية الدولية، أى المضاربة على الأوراق المالية التى تعبر عن قيم حقيقية بطيئة النمو، بغية تحقيق أرباح نقدية تجلبها الرياح، جالبة معها الظاهرة المتكررة «للاثنين الأسود» ولأزمات التهام أجزاء بأكملها من الجزء المتخلف من الاقتصاد الرأسمالى العالمى، كما حدث بالنسبة للاقتصاد المكسيكى فى أواخر عام ١٩٩٥).

هذا التباطؤ النسبى يفرض وجوده مع تسارع إمكانيات الإحلال محل القوة العاملة نظراً للطبيعة الحالية لعملية التغييرات التكنولوجية نحو تحقيق الإليكترونيترية فى كل مجالات النشاط الاقتصادى المادى والخدمات.

وهو ما يتصاحب مع الاتجاه السكانى التوسعى الزمنى وما يعطيه من مخزون كبير من القوة العاملة.

هذه الخصائص تتكاتف لتخلق موقفًا موضوعيًا على الصعيد العالمى يتسم بأن **المتاح من القوة العاملة يصبح فائقًا على احتياجات عملية تراكم رأس المال فى ظل نمط التغييرات التكنولوجية الحالى.**

ويكون من الطبيعى أن تتراجع الدولة بالنسبة للشق «العام» من ضمان تجدد إنتاج القوة العاملة. ويتضمن هذا التراجع عدم التحمل «العام» بأى جزء من نفقة تجدد القوة العاملة. ومن ثم عود إلى الأصل العام المتمثل فى تحمل «عالم العمل» المسئولية الكاملة، كمسئولية فردية، لتجدد إنتاج قوة العمل. وهو ما يعنى فى ظل الأزمة الهيكلية الراهنة، للاقتصاد العالمى:

- انحسار إطار الحماية الاجتماعية بانكماش دائرة «الأمن الاجتماعى».

- انحساراً يصاحب الاتجاه المزدوج المتمثل فى اتساع دائرة البطالة وتعدد صورها الاجتماعية (المفتوحة والجزئية - العمالة القلقة)، من جانب، واتساع دائرة الفقر أو البؤس النسبى (بالنسبة للثروة

إشكالية التحول الاقتصادي

المتراكمة في المجتمع) والمطلق عند طريق اتساع الفجوة بين القواعد الأدنى في الهرم الاجتماعي والقمم الاجتماعية في كل أجزاء الاقتصاد العالمي، المتقدمة والمتخلفة.

(٣) كيفية رؤية أوضاع العاملين في مصر مع التحول من ملكية الدولة للمشروعات إلى الملكية الفردية:

تمثل الأوضاع الحالية للعاملين في مصر وما ستنتهي إليه مع التحول من ملكية الدولة للمشروعات الاقتصادية إلى الملكية الفردية مجالاً من أكثر المجالات حساسية بالنسبة لاختبار فرضيتنا في شأن الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة في مصر. وإذا كان من الممكن أن نتوقع في ظل سياسة الانفتاح الاقتصادي وما تبعها من سياسة «للإصلاح الاقتصادي» ركزت عليها الدولة منذ منتصف الثمانينات والأشواط التي قطعتها في عملية تحويل ملكية مشروعات الدولة الاقتصادية للملكية الفردية والكيفية التي تم بها هذا التحويل، بما يعنيه كل ذلك: موضعياً من طرح مسألة التنمية الاقتصادية والاجتماعية جانباً والاكتفاء بانشغال متردد بالإدارة اليومية للاقتصاد المصري. نقول إذا كان من الممكن أن نتوقع في ظل كل هذا مزيداً من تخلي الدولة عن دورها في الحياة الاقتصادية. فإن كيفية تنظيم الدولة لأوضاع العاملين مع هذا التحول، ابتداءاً مما احتواه القانون رقم ٢٠٣ لسنة ١٩٩١ الخاص بشركات قطاع الأعمال العام. تكون مناسبة إضافية للتأكد من مدى ابتعاد الدولة في مصر عن الانحياز لمصالح الملايين الذين ينتمون إلى «عالم العمل» في المجتمع المصري في مواجهة «القلة» التي يزداد تركيزها لملكية الثروة في مصر، مؤكدة بذلك تحالفها مع رأس المال الدولي، بعامة، ورأس المال المهيمن في المنطقة العربية، بخاصة. والعبرة في النهاية بالكيفية التي يعالج بها التنظيم، الذي يأتي به عادة قانون عمل جديد، التساؤلات التي تثور في شأن أوضاع العاملين ابتداءاً مما يتميز به يقيناً سوق العمل حالياً في مصر.

أ) أما اليقينية فتتعلق بأن سوق العمل يتميز حاليا في مصر بوضع مزدوج للعاملين:

- في جانب العمالة يتميز سوق العمل:

- بعمالة هشة للعاملين في أجهزة الدولة في ظل انخفاض مستوى الأجور الحقيقية في مواجهة معدلات التضخم (خاصة في أثمان السلع الأساسية مع الانسحاب التدريجي للدولة عن التدخل في تحديد الأثمان وفتح الاقتصاد المصري لتقلبات الأثمان الدولية)، خاصة في إطار ما يغلف الوظيفة العمومية من فساد يزيل كل ارتياح لدى من يقومون بها.

- عمالة قلقة لمن يعملون بالفعل في شركات القطاع العام في ظل التهديد بفقدان العمل باسم «الخصخصة»، أو «المعاش المبكر»، خاصة مع محدودية الحماية الاجتماعية الفعلية التي يتلقونها.

- عمالة قلقة في وحدات القطاع الخاص نظراً لما يترتب على عدم التكافؤ الاقتصادي بين طرفي عقد العمل من شروط إذعان يتضمنها عقد العمل الذي يوقع على بياض من جانب العامل في غير قليل من الحالات، وبالقدر الذي تتعرض فيه هذه الوحدات لخطر المنافسة الأجنبية والإفلاس الاحتمالي في ظل تعريض هذه الوحدات للقوى الاحتكارية المسيطرة في السوق الدولية.

- وفي جانب آخر، يتميز سوق العمل حالياً ببطالة تتسع قاعدتها في صورة البطالة الجزئية والمفتوحة، وتصيب بصفة خاصة الشباب والنساء و في ظل مظلة غائبة أو متآكلة من التأمينات الاجتماعية وضيق أفق فرص عمل مستقبلية في ظل الاتجاه الانكماشي للنشاط الاقتصادي الحقيقي وانكماش فرص العمل في الاقتصاديات النفطية العربية.

ب ـ أما التساؤلات التي يثيرها تنظيم أوضاع العاملين مع التحول للملكية الفردية لمشروعات الدولة الاقتصادية فكثيرة نقتصر هنا على المحوري فيها:

- أول هذه التساؤلات يتعلق بما إذا كان تنظيم علاقات العمل يغلب عليه طابع التنظيم الجماعي أم طابع التنظيم الفردي؟ بمعنى آخر، أي ميل يكون للتنظيم: نحو عقد العمل الجماعي أم نحو عقد العمل الفردي؟

- في شأن التنظيم الجماعي أنكون بصدد طرف يتمثل في نقابات «عمالية» حكومية أم نقابات عمالية حرة مستقلة؟ هنا يبرز بصفة خاصة ضرورة أن يكون للجنة النقابية على مستوى الوحدة الاقتصاديه شخصية اعتبارية ذاتية، وأن يكون التنظيم القانوني للترشيح وللانتخابات النقابية غير مقيد لحريات العاملين. هنا يبرز كذلك التساؤل عما إذا كان التنظيم يتضمن استمرارية التحريم على أعضاء النقابات العمالية الاشتراك في تكوين جمعيات أهلية لنشاط تخص أو تقوم به النقابات.

- ما إذا كان التنظيم القانوني يتضمن ضمانات قانونية وقضائية ومالية للعمالة آخذاً في الاعتبار الوضع الاقتصادي الأضعف للعمل في مواجهة رأس المال والقدرة الاقتصادية الهائلة للشركات دولية النشاط؛ وما إذا كانت هذه الضمانات تتوافق على الأقل مع الموجة الهائلة من الإعفاءات والإجازات الضريبية (بالإضافة إلى الضمانات القانونية والقضائية) التي تمنح لرأس المال، وخاصة رأس المال الأجنبي.

وبصفة خاصة التساؤل الخاص بنوع الحماية الاجتماعية ومداها التي تغطي المخاطر الناجمة عن الوضع المزدوج لغالبية شرائح عالم العمل في مصر، وبالكيفية التي توزع بها نظام تمويل الحماية العبء بين العاملين وأرباب الأعمال والدولة ومدى تناسب توزيع العبء مع القوة الاقتصادية والاجتماعية النسبية لكل منهم.

- ما إذا كان تنظيم علاقات العمل يضمن للعاملين التدريب الأولى والتدريب المستمر والتدريب التحويلي بنفقة تسهم في تحملها الدولة والمشروعات التي تستفيد من نوع أو آخر من القوة العاملة المدربة، مع تحديد التنظيم، على نحو واضح، لنوع وكيفية الحصول من المشروعات الفردية على مساهمتها في نفقات التدريب.

- ما إذا كان تنظيم الأجور والمرتبات وتحركها على أساس الربط بين إنتاجية العمل ومستوى الأجور ومستوى الأثمان (مع ضمان حيادية طرق حساب المستوى العام للأثمان، بقدر الإمكان).

- ما إذا كان التنظيم القانوني لأوضاع العاملين يتضمن بوضوح كفالة الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للعمال كما يحددها الميثاق العالمي لحقوق الإنسان واتفاقية منع التمييز ضد المرأة واتفاقية حقوق الطفل، وقد أصبحوا جزءاً لا يتجزأ من النظام القانوني المصري الداخلي. وعلى الأخص حق العاملين في الاقتصاد القومي في الإضراب. وهو سلاح تتحدد فعاليته، على فرض حسن ضمانه في التنظيم القانوني، بالقدرة الاقتصادية للعاملين على الانتظار بدون أجر أو بأجر مخفض. وكذلك بالملاءة المالية للنقابات العمالية ومدى استعداد رأس المال المصرفي والمالي لمنحها الائتمان أثناء فترة الإضراب، كما تتوقف هذه الفعالية على مدى تكبل العاملين بالتزامات مالية تعاقدية تغطى فترة طويلة مستقبلة في حالات الشراء بالتقسيط والالتزام بدفع أقساط للتأمين وما شابه ذلك. وهي أمور توضح أن فعالية استخدام العاملين لسلاح الإضراب يحد منها الضعف الاقتصادي النسبي لمركزهم في مواجهة رأس المال. ■

هوامش:

(١) معدلات البطالة في نهاية ١٩٩٦: ١٠,٢٪ في ألمانيا - ١٢,٥٪ فرنسا - ١٢,١٪ في إيطاليا - ١٤,٥٪ في بلجيكا - ٢٢,٣٪ في إسبانيا - ٩,٤٪ في كندا - ٧,٥٪ في بريطانيا - ٦,٧٪ في هولندا - ٥,١٪ في الولايات المتحدة - ٣,٤٪ في اليابان - هذه المعدلات لا تتضمن عدد من يوجدون في حالة عمالة مهددة وقلقة.

(٢) تتم عمليات بيع شركات قطاع الدولة في مصر بواسطة ثلاثة أطراف تتمثل في: (أ) وزارة قطاع الأعمال العام والمكتب الفني بها (ب) وكالة المعونة الأمريكية التي يتمثل دورها في تجهيز الشركات المصرية إلى مستوى البيع، تقديم مساعدات التدريب اللازمة لمديري الشركات القابضة والعاملين بوزارة قطاع الأعمال العام والمكتب الفني وسوق المال وتقديم المساعدات الفنية اللازمة للتعرف على **معوقات الخصخصة وحلها**. (جـ) فريق مشروع الخصخصة ويتكون من كونسرتيوم من شركات مصرية (مكتب الدراسات والتمويل «أوساف»، شركة فيوني وشركة AAW) وشركات أمريكية (TRG وشركة كاتش). وقد تكون هذا الكونسرتيوم عن طريق طرح عطاء رسى عليها. **وتقوده شركة أرثر أندرسون الأمريكية، وتمارس وكالة المعونة الأمريكية رقابة شديدة على كل ما يتعلق بأنشطته**. وقد تحددت هذه الكيفية في تنفيذ عمليات بيع وحدات الدولة بالاتفاق مع وكالة المعونة الأمريكية (وقع اتفاق في سبتمبر ١٩٩٣ والآخر في فبراير ١٩٩٤) !!!

(٣) وجود الدولة يفترض وجود العديد من الأجهزة: الجيش، البوليس، القضاء، السجون .. إلى غير ذلك، التي تضمن سلطة الحاكم في مواجهة المحكومين. وتختلف وسائل الدولة وأجهزتها باختلاف مراحل تطور المجتمع بما يلازمه من تطور في العلم والتكنولوجيا.

(٤) يقصد بالتكوين الاجتماعي النظام الاجتماعي الذي يتمثل في كل متوازن داخلياً ويجد مكوناته (في تشابكها الدناميكي) في **طريقة الإنتاج** بما تتضمنه من علاقة جدلية بين قوى الإنتاج (البشرية والمادية) وعلاقات الإنتاج التي تحدد موقف كل فرد من أفراد المجتمع من الآخر بالنسبة لوسائل الإنتاج (أدوات العمل والمواد التي يجري استعمالها) وتحدد بالتالي **الدور الفعلي لكل فرد أو مجموعة في عملية العمل الاجتماعي**، وفي العلاقات الاجتماعية غير الاقتصادية والوعي الاجتماعي الذي يتمثل في الأفكار والمواقف الاجتماعية اللازمة للحفاظ على طريقة الإنتاج السائد في المجتمع با يتضمنه ذلك جدلية ديناميكية بين الاقتصادي وغير الاقتصادي في التكوين الاجتماعي. والتكوين الاجتماعي على هذا النحو يمثل حقيقة موضوعية تاريخية باعتباره أحد المراحل التي يمر بها المجتمع البشري في تطوره، بخصوصيات مختلفة وتعاقبات زمنية مختلفة بين المجتمعات الممثلة لأجزاء المجتمع البشري. والواضح علمياً أن المجتمع الإنساني المعاصر يحتويه التكوين الاجتماعي الرأسمالي بقوانين عامة لكل أجزاء المجتمع العالمي وقوانين خاصة تعكس الخصوصيات التاريخية للمجتمعات المختلفة المكونة لأجزاء المجتمع العالمي.

(٥) طالما كان إنتاج المواد الغذائية لا يتحقق بكميات وفيرة لا يستطيع الإنسان أن يكرس جهده في نشاط اقتصادي آخر بطريقة منتظمة، إذ كل جهده مستغرق في الحصول على ما هو لازم للحفاظ على وجوده. فإذا ما اضطر كل أفراد الجماعة إلى تكريس كل جهودهم للحصول على المواد الغذائية فإن تقسيماً حقيقياً للعمل لا يمكن أن يأخذ مكاناً. بعبارة أخرى لا يمكن التخصص في مهن أخرى. مع اكتشاف الزراعة (ومن ثم زيادة إنتاجية العمل) تستطيع الجماعة أن تنتج ما يزيد على اللازم لإشباع الحاجات الضرورية (وخاصة من الغذاء) في وقت أقل من الفترة المتاحة طبيعياً للعمل الاجتماعي هنا يظهر إلى جانب الناتج الضروري اللازم لعيشة الجماعة - أول فائض دائم تتمثل وظائفه في المجتمعات التي شهدته أولاً، في:

- السماح بتكوين مخزون من المواد الغذائية (بطرق حفظ تكتشفها الجماعة) بقصد تفادي العودة من زمن لآخر إلى المجاعات أو بقصد تخفيفها.

- السماح بإمكانية تقسيم العمل على نحو أكثر انتظاماً وإتقاناً، إذ من الوقت الذي يكون فيه تحت سيطرة الجماعة بعض الاحتياطي من المواد الغذائية يستطيع بعض أفراد الجماعة تخصيص وقت أكبر لإنتاج أشياء غير تلك التي تشبع الحاجة إلى الغذاء (كمحركات مثلا).

- السماح بنمو أسرع للسكان، ومن ثم اتساع دائرة التجمع البشري وزيادة القوة العاملة.

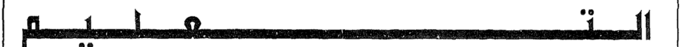
(٦) والدولة على هذا النحو تتميز عن **الحكومة** التي تتمثل في المحسوس العضوي الذي يمارس وظائف الدولة في مجتمع معين محدد تاريخياً في فترة معينة. ومن ثم تتمثل في السلطات التنفيذية والتشريعية والقضائية التي قد تختلف أشكالها في مجتمعين ينتميان إلى نفس التكوين الاجتماعي (مجتمعين رأسماليين، مثلا). فتختلف أشكال الحكومة في هذين المجتمعين رغم أن الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة واحدة في كليهما.

(٧) انظر في ذلك للمؤلف، تأشيرة لدخول القرية المصرية، مصر المعاصرة، السنة ٦٤، العدد ٣٥٩، يوليو ١٩٧٧، ص ٨٥ - ١١٦.
كذلك، الاقتصاد المصري بين التخلف والتطوير، دار الجامعات المصرية، الإسكندرية، ١٩٨٠، الاتجاه الريعي للدولة، مصر المعاصرة، السنة ٧٦، العدد ٤٠١، يوليو ١٩٨٥. نشرت كذلك في سلسلة، قضايا فكرية، القاهرة، الكتاب الثاني، يناير ١٩٨٦.

«إن الثورة لا يمكن لها أن تتحقق إلا عن طريق «التعليم الحوارى» وما نعنيه بالتعليم الحوارى ليس هو ذلك الجدل العقيم الذى يمارسه قادتنا وإنما هو ضرب من الوعى بالواقع الإنسانى، فالإنسان عندما يتبين واقعه يدخل فى علاقة حوارية مع نفسه وزملائه والعالم الذى يعيش فيه. هذه العلاقة الحوارية هى التى تخدم الوعى وهى التى تؤدى إلى الحرية وبالتالى إلى تغيير العالم. لذلك فإن الثورة فى أساسها عملية تعليمية بالضرورة وذلك ما يحتم أن تكون الطريق إليها مفتوحة يسير فيها جميع الناس دون أن تضع العراقيل أمامهم، وذلك ما يحتم أن يكون العمل الثورى قائماً على الثقة بالناس وألا يترك مجالا لعدم الثقة بهم. وكما قال لينين:

«فبقدر ما تحتاج الثورة إلى التنظير فإن قادتها ملزمون بأن يقفوا إلى جانب الناس مشاركين لهم فى مقاومة الطغيان»

بولو فرايرى



التعليم

شبل بدران

فقد كان التعليم قديمًا يُعد نوعًا من أنواع الحرف الإنسانى، ولذلك كان مقصوراً على فئة اجتماعية معينة دون غيرها، وهى الفئة التى كانت تملك الثروة والسلطة والأصل الاجتماعى، المرتبطة بالنخبة السياسية والاجتماعية الحاكمة. ومع بداية الثورة الصناعية فى إنجلترا والثورة الاجتماعية فى فرنسا فى القرن الثامن عشر، تغير مفهوم التعليم ومحتواه وأهدافه، وتجاوز تلك الفئة الاجتماعية التى ظلت لقرون طويلة تحتكر العلم والمعرفة دون غيرها من طبقات المجتمع.

لقد كانت البرجوازية الصاعدة - الرأسمالية - الغربية فى أمس الحاجة إلى عمال مهرة وفنيين وتقنيين يقومون بأدوارهم فى العملية الإنتاجية الصناعية التى تحول المجتمع إليها بعد القضاء على مرحلة الزراعة الإقطاعية. فلم يكن أبناء الصفوة - النبلاء والأمراء - راغبين البتة فى الانخراط فى العمل المهنى واليدوى، واقتصر دورهم على تحصيل العلم والمعرفة النظرية - الفلسفة، الشعر، الأدب اللاتينى - كامتياز طبقى واجتماعى، وبذلك تم تقسيم العمل وتقسيم البشر، ومن هنا نشأت الحاجة إلى تعليم أبناء الفئات الاجتماعية الفقيرة، ليس بغرض تثقيفهم وتوعيتهم، ولكن بغرض قيامهم بأدوار مهنية فى العملية الإنتاجية لزيادة العائد الاقتصادى، الذى يعود بدوره على تلك الفئة صاحبة الامتياز الطبقى والمعرفى(1). ومن هنا بدأت البنية التعليمية تنعكس فى البنية الاجتماعية والطبقية فى المجتمع، وتكرس التفرقة بين التعليم النظرى كامتياز لأبناء الصفوة، والتعليم الفنى والمهنى لأبناء الفقراء.

إذن فكرة توسيع نطاق التعليم وانتشاره وتعميمه بين أبناء فئات المجتمع، لم تكن فكرة بريئة ومنزهة عن الغرض، ومن أجل سواد عيون الفقراء والكادحين، بل كانت تلبية لاحتياجات التطور الاجتماعى والاقتصادى والصناعى الذى ساد أوروبا فى القرن الثامن عشر. وفى الواقع العربى، كانت نفس البداية، حيث تحول التعليم من شكله الأولى الدينى البسيط فى الكتاتيب والمساجد إلى تعليم حديث على غرار التعليم الأوروبى، ولعل تجربة «محمد على» فى تكوين أول دولة حديثة فى المنطقة العربية اعتباراً من عام ١٨٠٥، حيث استطاع فعلا إنشاء أول نظام تعليمى علمانى تعرفه مصر والمنطقة العربية، وذلك باستقدامه النظام التعليمى الفرنسى وإهماله - إعطائه الحرية - للتعليم الدينى ولاحتياج الدولة الجديدة إلى الأفراد المؤهلين والمدربين فنيًا وعسكرياً وسياسيًا، وكان التعليم يقدم بالمجان بالإضافة إلى الملبس والمأكل والمصروفات الأخرى التى كانت تقدم لهؤلاء الطلاب الملتحقين بنظام التعليم. وكان هذا أول شكل من أشكال المجانية والتوسع فى التعليم وتقديمه لأبناء الفقراء. وهذه المجانية لم تعرف لها البلاد مثيلا فيما بعد أو قبل. وبذلك أصبح نظام التعليم ليس تعبيراً عن حركة التطور

الاجتماعى والاقتصادى للمجتمع، بقدر ما كان أداة فى يد السلطة السياسية حينذاك لتحقيق أحلامها فى بناء الدولة المنشودة(٢). ومع انتشار الاستعمار بشكله المباشر فى البلدان المتخلفة صناعياً، ظل هذا الفهم سائداً لدى القوى الاستعمارية، وهو توفير التعليم للفقراء بالقدر الذى يحقق مصالح الاستعمار ومصالح من يتعاونون معه فى الداخل.

وبذلك ظل التعليم مجالا للصراع الاجتماعى والسياسى والثقافى والأيديولوجى بين القوى الوطنية والشعبية فى البلاد العربية، وبين قوى الاستعمار الخارجى والداخلى على السواء. ولقد شهد وطننا العربى هذا الصراع الطويل، مع مطلع القرن التاسع عشر وحتى الخمسينيات من القرن العشرين، بل إن الصراع مازال قائمًا للآن، وبعد تحقيق الاستقلال السياسى لجميع بلدان الوطن العربى ـ فيما عدا فلسطين ـ بين القوى الوطنية والشعبية والنظم السياسية التى مازالت النخب الحاكمة فيها تسعى لتحقيق مصالحها، وغافلة عن تحقيق مصالح الجماهير.

ومع تدنى أحوال أبناء الطبقات الفقيرة فى العالم المتخلف والمتقدم على السواء، حاولت المنظمات الدولية أن تهتم بحقوق الإنسان المقهور فى العالم، فظهر الإعلان العالمى لحقوق الإنسان فى العاشر من ديسمبر عام ١٩٤٨، والذى تضمن حقوقًا عديدة للإنسان فى الحياة الكريمة والسكن وحرية الفكر والاعتقاد والتعبير والصحة والتعليم، على اعتبار أنه حق أصيل للإنسان على الدولة أن توفره له دون عائق اجتماعى أو مادى أو ثقافى أو بيئى يحول دون تحصيل الإنسان للعلم والمعرفة ـ التعليم ـ ومنذ ذلك التاريخ والمنظمات والهيئات والنقابات العمالية والإقليمية تولى قضية التعليم حقها من الدراسة والبحث، وأصبح حق التعليم مجالاً للنضال والكفاح السياسى والاجتماعى للشعوب العربية، تسعى إليه وتتحمل الكثير من التضحيات فى سبيل انتزاع هذا الحق، من هؤلاء الذين يحرمون المواطن العربى من أبسط حقوقه ومنها توفير حد أدنى من التعليم لجميع أبناء الوطن العربى.

وإذا كانت حقوق الإنسان العربى فى غالبيتها مهدرة ومستباحة، فما هو السبيل لتشكيل وعى المواطنين، وتشكيل رأى عام قوى ومستنير، يستطيع الدفاع عن تلك الحقوق وإقرارها ومتابعة تنفيذها؟ لاشك أن هناك عديداً من النظم، ويأتى على رأسها النظام التعليمى والتربوى، بما يملك من قدرة هائلة ومرونة بالغة ـ استقلال نسبى ـ فى تشكيل الوعى، وتكوين الرأى العام المستنير، ومن هنا فإن حقوق الإنسان العربى ستظل مجرد قوانين ولوائح مفرغة من محتواها الحقيقى نحو تحرير الإنسان العربى من صنوف القهر والتسلط كافة، الواقعة عليه، سواء أكانت اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو ثقافية، إلا إذا استطاعت القوى الوطنية والشعبية والمنظمات والهيئات والنقابات الشعبية وغير الرسمية من انتزاع حق المشاركة فى صناعة القرار التعليمى والمشاركة فى وضع المناهج والمقررات الدراسية التى يحويها النظام التعليمى العربى.

ومن هنا تبرز العلاقة بين بنية النظام التعليمى وحقوق الإنسان العربى، بوصفها علاقة تبادلية، بمعنى أن فاعلية أحدهما تتوقف على فاعلية الأخرى. فلا إقرار للحقوق فى غياب بنية فاعلة للنظام التعليمى، ولا تعديل فى بنية النظام التعليمى ـ الظالمة ـ فى غياب الإيمان الراسخ بحقوق الإنسان العربى كمسلمة من مسلمات العصر. لذلك فإن مهمة هذه الدراسة هى كشف العلاقة التبادلية بين بنية النظام التعليمى وحقوق الإنسانى العربى. والسؤال المشروع والمطروح هنا، هو: ما هى مكونات تلك العلاقة بين بنية النظام التعليمى وحقوق الإنسان فى الواقع العربى المعاش؟ وذلك سوف يتطلب منا أولاً الإجابة على الأسئلة الفرعية التالية:

* هل نظام التعليم يوفر الحد الأدنى من التعليم للإنسان العربى بوصفه حقًا أصيلا له.. أم مطلباً من مطالب التنمية الرسمية؟

* إلى أى مدى يحقق نظام التعليم هذا الحد الأدنى؟

* ما هو الدور الفاعل المُناط بالمؤسسات والهيئات والنقابات المهنية فى الوطن العربى، نحو ترسيخ حقوق الإنسان العربى؟

والديمقراطية

.. علاقة غائبة

وبناء على ما سبق، سوف تحوى الدراسة الحالية، ثلاث محاور رئيسية هى:

أولاً: حقوق الإنسان العربى بين المواثيق الدولية والمطالب الشعبية:

(١) حقوق الإنسان.. تراث إنسانى وكفاح وطنى:

عندما أقرت الجمعية العامة للأمم المتحدة الإعلان العالمى لحقوق الإنسان، كانت تنظر إليه باعتباره: «المستوى المشترك الذى ينبغى أن تستهدفه كافة الشعوب والأمم حتى يسعى كل فرد وهيئة فى المجتمع إلى توطيد احترام هذه الحقوق، والحريات عن طريق التعليم والتربية، واتخاذ الاجراءات مضطردة، قومية، وعالمية، لضمان الاعتراف بها، ومراعاتها بصورة عالمية فعالة»[٣]. والإعلان كما هو معروف يتكون من ديباجة و٣٠ مادة.. تحدد الحقوق والحريات الأساسية للإنسان، المخوّلة لكل الرجال والنساء فى كل مكان بالعالم دون تميز.

ومنذ اللحظة الأولى للإعلان والتى تعلن: «يولد جميع الناس أحراراً متساوين فى الكرامة والحقوق، وقد وهبوا عقلا وضميراً، وعليهم أن يعامل بعضهم بعضًا بروح الإخاء، وحتى المادة الأخيرة والتى تحذر أية دولة أو جماعة من القيام بنشاط أو تأدية عمل يهدف إلى هدم الحقوق والحريات الواردة: مثل إدانة أى تميز، كالتميز بسبب العنصر أو اللون أو الجنس أو اللغة أو الدين أو الرأى السياسى والتأكيد على الحق فى الحياة والحرية والأمن والتحرر من الاسترقاق وعدم التعرض للتعذيب أو المعاملة القاسية أو القبض أو الاعتقال التعسفى.

إن القدسية التى يحاط بها مفهوم حقوق الإنسان لم تأت من فراغ، فقد ارتبطت نشأة هذا المفهوم بكفاح ونضال الشعوب ضد الحكم المطلق والاستبداد، وتأثر مدلوله بمعطيات الفكر الإنسانى، وتبلور محتوى هذه الحقوق بالتفاعل مع أحداث أثرت فى الحياة البشرية عبر الزمان، ولقد كان لكتابات «جون لوك» أثر كبير فى القضاء على مذهب الحق الإلهى الذى أسبغ الشرعية على الحكم المطلق إذ نادى بنظرية القانون الطبيعى التى دعت إلى تمتع الفرد بالحقوق التى قررتها له الطبيعة ومن بينها حقه فى المساواة الطبيعية. وقد تصور «لوك» أن الرباط الذى يربط بين الأفراد فى المجتمع مستمد من قانون أخلاقى يعبر عن إرادة الله، وأن حقوق الفرد فى ظل الحياة الطبيعية تتمثل فى حق الإنسان فى الحياة وفى الحرية وفى الملكية[٤].

ولقد ساهمت كتابات «**جان جاك روسو**» بدور بارز فيما أعتنقته ثورات الفرد ضد الاستبداد، فأبرز الإعلان الصادر فى عام ١٧٧٦ باستقلال الولايات المتحدة الأمريكية، أن كل الأفراد يولدون متساوين، وأن الخالق يمنحهم حقوقًا لا يجوز المساس بها، ومن بينها حق الإنسان فى الحياة، وحقه فى الحرية وحقه فى السعى من أجل السعادة، ومن أجل ضمان هذه الحقوق وحمايتها تُشكل الحكومات، ويكون مصدر شرعيتها رضاء الأفراد بها.

وكان لهذه المبادئ تطبيق واضح فيما قررته الثورة الفرنسية عندما أصدرت الجمعية الوطنية الفرنسية، إعلان حقوق الإنسان والمواطن فى عام ١٧٩٨، إذ فرضت المادة الثانية على كل مؤسسة سياسية إلزامًا تتمثل فى «الحفاظ على حقوق الإنسان الطبيعية التى لا يجوز المساس بها، تلك الحقوق هى حق الإنسان فى الحرية وفى الملكية وفى الطمأنينة وفى مقاومة الاستبداد. لقد كان الرعب الأكبر مسيطراً على فرنسا ليلة ٤ أغسطس عام ١٧٨٩، تلك الليلة التى ألغيت فيها كافة الامتيازات الطبقية الموروثة وألغى النظام الاقطاعى نهائيًا، وصدر «إعلان حقوق الإنسان والمواطن» الذى قدس حقوق كافة البشر فى الحرية والمساواة، ولكنه قدس معها أيضاً حق الناس فى التملك، وبعد مائة عام من صدور هذا الإعلان كتب «البيرسوبول» فى كتابه عن «الثورة الفرنسية» أن إعلان «حقوق الإنسان والمواطن» حرر فلاحى فرنسا كمواطنين، ولكنه لم يحرر أرضهم من ربقة النبلاء[٥].

ولقد أسهمت هذه الثورات الاجتماعية - وعلى رأسها الثورة الفرنسية - فى إرساء مبادئ تعتز بها البشرية إلى يومنا هذا، ومع ذلك فقد كانت سلبية فى نزعتها الفردية المطلقة. وعلى سبيل المثال، نتبين النزعة الفردية فيما تضمنته بعض الدساتير مثل دستور فرنسا لعام ١٧٨٣، ومن تعريف الحرية: «الحرية تعادل الحق فى إتيان كل ما لا يعيب الغير بضرر»[٦]. ولذلك فقد كان طبيعياً أن ينصب اهتمام ثورات تحرير الفرد على ضمان حريته وكفالة حقوقه السياسية، وبعد أن تحققت هذه المرحلة من كفاح ونضال الشعوب، تبين أن ما اكتسبته من «حقوق وحريات» سياسية لم يكفل للإنسان حريته الاقتصادية، فظهر الظلم الاجتماعى جليًا فى أعقاب الثورة الصناعية. ولذلك كانت كتابات «**كارل ماركس**» ونشر البيان الشيوعى فى عام ١٨٨٤ ذات أثر بالغ فى جذب الانتباه إلى حقوق الإنسان الاقتصادية وإلى مفهوم العدالة الاجتماعية. ولقد أسهم المفكرون الماركسيون فيما بعد بإسهامات هامة فى شرح وتبيان هذه الحقوق الأساسية التى ظلت دون حديث عنها حتى منتصف القرن التاسع عشر.

(٢) المدارس الفقهية فى حقوق الإنسان:

ترتب على كفاح الشعوب ونضالها، وكفاح المفكرين المؤمنين بحقوق الإنسان والمدافعين عنها، ظهور عديد من المدارس الفقهية فى حقوق الإنسان، وسنعرض بإيجاز لمدرستين أساسيتين فى هذا الموضوع:[٧]

المدرسة الأولى:

وترى أن حقوق الإنسان: «ليست سوى اصطلاح جديد يغطى ما عرف حتى الآن تحت اسم الحقوق والحريات العامة». وأصحاب هذه المدرسة فى أوروبا ظهروا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ويضمون غالبية فقهاء القانون الدستورى المعاصرين،

التعليم والديمقراطية

ويقف على رأسهم الآن: «جورج بوردو» و«كلود ألبير كوليار»، وتأخذ غالبية أساتذة الفقه الدستوري العربي وفقهاء القانون الجنائي بالأصول الفكرية في هذه المدرسة.

المدرسة الثانية:

وهي المدرسة التجديدية في فقه حقوق الإنسان، ولقد دعمها المفكر «رينيه كاسان» والذي يعد قانونياً مجدداً، جمع بين الفكر والعمل، وفرض كثيراً من اتجاهاته في الأمم المتحدة، وكان وراء صدور الميثاق العالمي لحقوق الإنسان. ورغم أنه اقتصر على المؤلفات القصيرة والمقالات والبحوث، لكن تأثيره الفكري كان قوياً منذ كان مستشاراً بمجلس الدولة حتى أصبح ممثلا لفرنسا في الأمم المتحدة عام ١٩٤٥. وكتابات «كاسان» فيها الكثير من الخصوبة الفكرية لجمعه بين القانون والتاريخ ودراسة الحضارات، وهو ينادي بأن حقوق الإنسان لها قيمة «فوق دستورية» لأنها حقوق قائمة بغض النظر عن اعتراف الدستور بها. وهو يرى: أن حقوق الإنسان متطورة ومتجددة وديناميكية. فقد سبقت الحقوق المدنية والسياسية ظهور الحقوق الاجتماعية والاقتصادية، فإذا كانت الأولى نبعت من أفكار «مونتسكيو وديدرو وروسو» فإن الثانية نبعت من أفكار «لوي بلان وبرودون» وبهما ظهرت الحقوق الاجتماعية والاقتصادية.

وتقود المدرسة التجديدية - كاسان وفاساك - فكرة توسيع حقوق الإنسان لأنها متجددة وتتطور بتقدم الزمان، وبتغير احتياجات الإنسان، وحقوق الإنسان عند هذه المدرسة تنظر للإنسان لمجرد كونه إنساناً، وهي تنبع من ضمير الجماعة ومطالبة الجماعة بهذه الحقوق دون اشتراط أن يكون المشرع الوضعي قد اعترف بها وبحمايتها. كما أن هذه المدرسة وراء ظهور الجيل الثالث من حقوق الإنسان، كالحق في السلام والحق في التنمية والحق في البيئة والحق في الإعلام وكلها حقوق ظهرت بعد تطور المجتمع الدولي، وهو ما يطلق عليه ذلك التعبير نسبياً، لأنه جديد «حقوق التضامن» في السبعينيات(٨).

(٣) مشروع حقوق الإنسان العربي:

وعلى صعيد وطننا العربي، اشتدت الدعوة إلى حماية دولية لحقوق الإنسان العربي، وذلك بإصدار ميثاق لحقوق الإنسان العربي في حمى المنظمة الإقليمية العربية (جامعة الدول العربية)، وبضمان محكمة العدل العربية.. وهذا الميثاق مطمح قومي منذ وقت بعيد، حتى إن اتحاد الحقوقيين العرب، وضع مشروعاً لهذا الميثاق، كما أن جامعة الدول العربية نفسها أولت موضوع حقوق الإنسان العربي اهتماماً كبيراً، تمثل في أمرين أساسين: أولهما: قرار مجلس الجامعة العربية رقم ١٤٦/٣٢٥٩ جـ٢ الصادر في ١٢/٩/١٩٦٩ والخاص بتشكيل لجنة خاصة في الأمانة العامة لدراسة موضوع مساهمة جامعة الدول العربية في الاحتفال بعام ١٩٦٨ عاماً دولياً لحقوق الإنسان طبقاً لقرار الجمعية العامة للأمم المتحدة رقم ٩٦١(١٨) الصادر في ١٢/١٢/١٩٦٣. وقد أعقب هذا القرار، قرار من مجلس الجامعة العربية رقم ٢٣٠٤/٤٧ بتاريخ ١٨ مارس عام ١٩٦٧، والخاص بتشكيل لجنة توجيهية لحقوق الإنسان (بجانب اللجنة الخاصة في الأمانة العامة) تضم ممثلين عن دول الجامعة لمتابعة وتنفيذ برنامج الاحتفال بالعام الدولي لحقوق الإنسان(٩).

أما الأمر الثاني المهم في موضوع حقوق الإنسان العربي، هو قرار مجلس الجامعة العربية رقم ٦٦٨ بتاريخ ١٥/٩/١٩٧٠، والذي يتضمن تشكيل لجنة من الخبراء لوضع مشروع إعلان عربي لحقوق الإنسان تمهيداً لوضع ميثاق عربي، وقد وضعت اللجنة بالفعل مشروعاً باسم «إعلان حقوق المواطن في الدول والبلاد العربية». وقد عم المشروع على الدول الأعضاء جميعهم، غير أن تسع دول فقط هي التي اهتمت بالرد. وقد تباينت مواقف هذه الدول تبايناً كاملاً، فبينما أيدته بعض الدول دون أية تحفظات، رفضته دول أخرى شكلا وموضوعاً، وطالب فريق ثالث بإجراء تعديلات عليه، تراوحت بين مجرد التعديلات الشكلية والتعديلات الجوهرية.

وحيث إنه ليس للإعلان العالمي لحقوق الإنسان إلزام قانوني على الدول المصدقة له بتنفيذه، إنما تنطوي تلك المصادقة على التزام أدبي بالإعلان فحسب، «فإن الجمعية العامة للأمم المتحدة طالبت بأن يعقب هذا الإعلان ميثاق أو اتفاقية تحدد تفصيلا وبصورة ملزمة الحدود التي تتقيد بها الدول في مجال تطبيق الحقوق والحريات الإنسانية، وبعبارة أخرى لكي يكون هذا الميثاق هو التطبيق العملي للحقوق والحريات التي تضمنها الإعلان العالمي، وأيضاً لإنشاء نوع من الإشراف الدولي أو الرقابة الدولية على التطبيق»(١١). لذلك كانت هناك جهود مثابرة بذلت في هذا الشأن وكان من نتيجتها: «الاتفاقية الدولية بشأن الحقوق المدنية والسياسية، والبروتوكول الملحق بها» و«الاتفاقية الدولية بشأن الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية» اللتين صادقت عليهما الجمعية العامة للأمم المتحدة بتاريخ ١٦ ديسمبر عام ١٩٦٦، ولهاتين الاتفاقيتين قوة إلزام قانوني، وإشراف دولي على تنفيذهما، غير أن الإشراف الدولي على تنفيذ أحكام هاتين الاتفاقيتين غير كاف(١٢). ومازال الانتهاك لتلك الحقوق قائم على قدم وساق، ومستباح في وطننا العربي على كافة أنظمته السياسية، من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار.

ومن الملاحظ أن جميع الدول العربية من الماء للماء لم توقع على البروتوكول الاختياري الملحق باتفاقية عام ١٩٦٦ للحقوق المدنية والسياسية وفي ذلك دليل ملموس على أن أنظمة الحكم العربية - النخب الحاكمة - مازالت متمادية في عدم ضمان احترام حقوق الإنسان العربي، لدرجة أن تأسيس جمعية للدفاع عن حقوق الإنسان، أصبح يشكل جريمة تعرض صاحبها للاعتقال والتعذيب(١٣). بل أصبح مجرد الانضمام للجمعيات والمنظمات الإقليمية العربية المدافعة عن حقوق الإنسان، يعرض حياة المواطن العربي لأبشع أنواع التنكيل، بل نقولها صراحة، أن الاشتغال بالقضايا العامة والإنسانية، وقضايا الوطن، تودي بحياة صاحبها إلى التهلكة(١٤).

وعلى الرغم من ذلك، فقد توالت جهود المجتمع الدولي والعربي، نحو تدعيم حقوق الإنسان، وكفالة حريته وكرامته وآدميته. ومن هذه الجهود الاتفاقيات الدولية للحقوق

الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وبرنامج عمل أقرته الجمعية العامة للأمم المتحدة (نوفمبر عام ١٩٧٣) لمكافحة العنصرية والتمييز العنصري لمدة عشر سنوات، واتفاقية مناهضة التعذيب والعقوبة القاسية واللاإنسانية (ديسمبر عام ١٩٧٠) والقواعد النموذجية الدنيا لمعاملة السجناء وقواعد سلوك الموظفين المكلفين بتنفيذ القوانين (١٩٧٥). وكان بروز منظمة العفو الدولية (١٩٦١) كإحدى المنظمات التي تدافع عن حقوق الإنسان في جميع أنحاء العالم، أهمية كبرى في المحافظة على تطبيق الإعلان العالمي لحقوق الإنسان الذي أقر في (ديسمبر ١٩٤٨).

ولقد ترتب على ذلك، ظهور العديد من جمعيات حقوق الإنسان في وطننا العربي، التي أخذت تمارس شرعيتها - غير الرسمية - في الدفاع عن حقوق الإنسان العربي، ففي مصر مثلا: ظهرت جمعية أنصار حقوق الإنسان بالإسكندرية عام ١٩٧٩، وهي جمعية غير رسمية، وجمعية حقوق الإنسان بالقاهرة ١٩٨٠، ثم أخيراً المنظمة العربية لحقوق الإنسان بالقاهرة (١٩٨٣)، ثم أخذت الهيئات العلمية والبحثية الأكاديمية تنظم المؤتمرات والندوات التي تدافع عن حقوق الإنسان العربي. ففي عام ١٩٨٧، انعقدت ثلاثة مؤتمرات دارت جميعها حول (التعليم كحق أصيل للإنسان العربي) وهي:(١٥)

ـ المؤتمر الأول (٧-٩ مايو ١٩٨٧) ونظمته اليونسكو مع اتحاد المحامين العرب والمنظمة العربية لحقوق الإنسان، وتركزت أبحاثه ومناقشاته حول قضية (التعليم والإعلام والتوثيق في قضايا حقوق الإنسان) جزء منها اهتم بالتعليم الجامعي وما قبل الجامعي في علاقته بإرساء قيم ومبادئ احترام الكرامة الإنسانية. والجزء الآخر اتجه نحو المواطن في محاولة لإيقاظ وعيه بقضايا حقوق الإنسان.

ـ المؤتمر الثاني (٣-٦ يونيو ١٩٨٧) ونظمته كلية الحقوق بجامعة الاسكندرية ودرات أبحاثه حول (الحق في حرمة الحياة الخاصة) وقد ركز هذا المؤتمر على الجانب الخاص في حقوق الإنسان، أي حق الإنسان في الحياة الخاصة وحرماتها.

ـ المؤتمر الثالث (٩-١١ يونيو ١٩٨٧) ونظمته كلية الحقوق بجامعة القاهرة، وركز في موضوعه الأساسي على: (تعليم حقوق الإنسان) وقد جاء هذا المؤتمر ليعمق من أهمية الدور الذي يلعبه النظام التعليمي والتربوي في إرساء القيم والاتجاهات والسلوكيات التي تتفق وحقوق الإنسان، وقد اتجهت بعض البحوث والمناقشات إلى مرحلة التعليم العام، واتجه البعض الآخر إلى مرحلة التعليم الجامعي بوجه عام والتعليم داخل كليات الحقوق بوجه خاص، ولقد كانت تلك المؤتمرات وغيرها تعبير عن وجود روح حية تحاول أن تقاوم منتهكي حقوق الإنسان العربي.

وهذه المظاهر وغيرها كثيرة في وطننا العربي، وما هي إلا تعبير حي على بروز حقوق الإنسان في التعليم كمحور هام يجب الالتفاف حوله، فحقوق الإنسان ليست ميثاقاً فقط، وليست مهمة الدولة، بقدر ما هي مهمة المنظمات الشعبية والوطنية التي يجب أن تراقب إهدار تلك الحقوق سواء من قبل الدول أو غيرها.. وإذا كانت هذه المؤتمرات وغيرها قد عقدت في عام ١٩٨٧، فهل حق الإنسان العربي في التعليم الجيد والقادر على زيادة وعيه وتثقيفه، لكي يكون مواطناً نشطاً وفعالا وذو أهلية للمشاركة في صنع القرار السياسي. وتسيير شئون الوطن، يصبح مطلب وقضية وطنية يجب الاهتمام بها على مدار الأعوام القادمة، وليس في عام واحد، حتى لا تكون قضايا موسمية، إنها قضية اليوم وأمس والغد.. إن قضية حق الإنسان العربي في التعليم، هي قضية وجوده الاجتماعي الفاعل.

ثانياً: الواقع العربي المأزوم

لا مندوحة من أن الوطن العربي، ومنذ عقدين من الزمان يعيش في أزمة شاملة، أزمة الحركة السياسية الفاعلة نحو المزيد من تحرير الإنسان العربي والواقع العربي، ونحو عدم القدرة على حسم قضية الصراع العربي الإسرائيلي، والدخول في متاهات الحل السلمي، والركوع أمام السياسة الأمريكية والهيمنة الإسرائيلية في المنطقة العربية، وأزمة في الإخفاق في تحقيق قدر من التنمية الاقتصادية والاجتماعية التي تساعد الوطن العربي على الاستقلال - النسبي - بالقدر الذي يعين على حرية اتخاذ القرار السياسي، وأزمة أيضاً على صعيد العلاقات المتبادلة بين النظام السياسي العربي والمواطن العربي. ولعل السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو: هل هي أزمة طبقة.. أم أزمة نظام سياسي - رغم تباين النظم السياسية العربية - غير قادر على تحقيق قدر من الحركة والفعل والإنجاز؟.. والجواب لن يكون سريعاً بالقدر الذي سوف يمكن السطور القليلة التالية من الإجابة عنه.

(١) أزمة طبقة... أم أزمة نظام سياسي

نستطيع بقدر من الاطمئنان أن نوجز مظاهر الأزمة العربية الراهنة في المسببات التالية، والتي نعتقد أنها جوهر الأزمة ولبها، وهي:(١٦)

أ - إن علاقة التبعية التي تربط الأنظمة العربية بالقوى الدولية الخارجية، وبالدرجة الأولى الولايات المتحدة الأمريكية، ولاسيما في المجال الاقتصادي والعالمي تؤدي إلى نفوذ سياسي متعاظم لهذه القوى، يصل في كثير من الأحيان إلى تشكيل القرار السياسي في عديد من البلدان العربية إضافة إلى التواجد المباشر لهذه القوى الدولية في المنطقة العربية سواء عن طريق القواعد - التسهيلات.. أو الخبراء.. إلخ، كذلك فإن استمرار الصراع العربي الإسرائيلي والرجحان المستمر والدائم لإسرائيل فيه، والتصور الخاطئ المتزايد الذي يضع مفاتيح حل هذا الصراع في يد القوى الإمبريالية، المعادية بطبيعتها لاستقلال الشعوب العربية، لأن ذلك يتناقض مع سياستها ويعمل على تقليل نفوذها. وعلى رأس هذه القوى الإمبريالية، الولايات المتحدة الأمريكية،

والتى يعرف الجميع أنها الشريك الأكبر لإسرائيل. إن هذا كله يعزز تأثيره على أشكال نظم الحكم العربية، وأسلوب إدارته ويضع سلطات هذه النظم من البداية فى موضع تعارض الإرادة الشعبية فى هذه الأقطار، وبكلمة أخرى، فإنه يعطل العملية الديموقراطية فيها وحقوق الإنسان. لأن ذلك أصبح من المظاهر الطبيعية للبلدان التابعة والتى تدور فى فلك التبعية والنظام الرأسمالى العالمى والتقسيم الدولى للعمل.

ب ـ البناء الطبقى والاجتماعى والثقافى يؤكد التفاوت والتناقض الشديد داخل كل قطر عربى، فما زال التركيب الطبقى داخل الأقطار العربية يعبر عن انحيازات واضحة لصالح القلة المترفة والطبقة الحاكمة ـ الصفوة ـ التى تحاول أن تسخر امكانيات واقعها لخدمة وتحقيق مصالحها الذاتية.

إن التقسيم الطبقى داخل المنطقة العربية ينطوى على تفرقة حادة من حيث الثروة المالية بين «أغنى الأغنياء» و «مناطق الوسط» ثم البلدان العربية الفقيرة، وكذلك الوضع الثقافى لم يستطع أن يعبر عن انحيازه الشديد لصالح الطبقات الفقيرة والشعبية داخل الأقطار العربية حيث تسود ثقافة الطبقة الحاكمة ـ النخبة العسكرية ـ وتكرس ثقافتها وقيمها ومفاهيمها من خلال وسائل الاتصال التى تسيطر عليها النخبة الحاكمة من أجل تدعيم سلطتها وهيمنتها على مقدرات البلاد (١٧).

جـ ـ إن التجزئة المفروضة على الوطن العربى، خلقت جملة من الحقائق، منها حالة الضعف السائدة فى كل جزء وفى الوطن العربى ككل، وحالة الضعف هذه تؤدى أمام جسامة التحديات الخارجية والداخلية بالضرورة إلى الاعتماد على القوى الخارجية والتبعية، وما ينجم عنها من نتائج. كما أن هذه التجزئة أفرزت وتفرز قوى عربية متعارضة، حيث تنشأ قوى سياسية ترتبط مصالحها بهذه التجزئة وبالأنظمة الحاكمة فى هذه الأجزاء، ومن ثم فإنها تقاوم بكل الوسائل أية دعوة لإلغاء هذه التجزئة وتقوم ـ أو تشارك ـ بقمع القوى التى تسعى من أجل ذلك.

د ـ إن حالة التخلف الاجتماعى والثقافى وسيادة الأمية فى معظم أقطار الوطن العربى ـ والتى تبلغ متوسطاتها بشكل عام حوالى ٧٠٪ ـ وبالذات لدى الطبقات الشعبية من عمال وفلاحين، تقدم أرضية خصبة لهذه الأزمة لأن هذه الحالة تجعل سواد الشعب العربى خارج العملية الأساسية وتسهل على القوى الحاكمة عملية تزييف الديمقراطية وتزييف وعى المواطنين من خلال وسائل الاتصال الجماهيرية التى تسيطر عليها الأنظمة الحاكمة، ناهيك عن دور النظام التعليمى فى هذه العملية لما يحويه من مناهج ومقررات تشمل قيم واتجاهات ومعارف بعينها دون غيرها. وكلنا يعرف كم مرة قامت فيها القوى الشعبية والوطنية فى كثير من الأقطار العربية بانتخاب أفراد أو مجموعات لا تنتمى إليها ولا تمثلها، بل تعمل ضد مصالحها، وذلك يعود لانعدام الوعى أو الخوف على لقمة العيش.

ويترتب على كل ذلك استمرار ظاهرة «القهر» التى تعد السمة الأساسية للعلاقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى العالم العربى: قهر الدكتاتوريات وسيطرتها على نظم الحكم، قهر الطبقات والعشائر وسيطرتها على الطبقات الأخرى، وما يترتب على هذا كله من فسخ الديموقراطية واختفاء العدالة الاجتماعية، بل إن القهر قد أصبح سمة سلوكية فى المجتمعات العربية ـ فى نظم الحكم والإدارة وفى الحياة الاجتماعية وفى الأسرة والتربية والتعليم وفى داخل إطار القهر تبرز فى العالم العربى بعض الفئات المحرومة التى يجب أن تكون هدفًا للجهود الاجتماعية والتعليمية: الطبقات الفقيرة والنساء والأطفال العاملين وسكان البادية والريف، أى كافة المحرومين من حقوقهم الإنسانية والأساسية (١٨).

ولعل هذه أهم مظاهر النظام السياسى العربى، وأزمة الواقع العربى المعاصر، ولعلنا نستطيع القول أن الأزمة فى جوهرها تشمل كل من الطبقة الحاكمة والنظام السياسى، لأن هناك تداخل وتشابك، بل تعانق بين كل منهما. إن السبب الجوهرى فى هذه الأزمة يعود إلى المصالح الطبقية القائمة فى البلاد العربية، ولعله من المفيد حتى لا يكون الحديث نظرياً وعامًا أن نشير إلى تركيبة السلطة السياسية فى البلاد العربية، من المعروف أن الشرائح التى وصلت إلى السلطة فى البلاد العربية عبر الكفاح التحريرى للتخلص من الاستعمار القديم، هى الفئات الوسطى والبرجوازية الصغيرة تحديداً. ونعتقد أن هذه التركيبة كان لها الأثر الكبير فيما بعد مرحلة الاستقلال لأنها بطبيعتها متذبذبة ومترددة وأنانية، وغير مستقرة أيديولوجيا وسياسيًا، فهى جاءت بمشاريع اجتماعية وسياسية كثيرة ومتنوعة، ولكن وصولها إلى السلطة جعل معظمها يتنكر لهذه المشاريع التى جاءت بها. والأمثلة على ذلك كثيرة: إن أغلب هذه الفئات عند وصولها إلى السلطة نادت بالتخلص من التبعية ومعاداة الإمبريالية. وأغلبها أيضاً نادت بشكل من أشكال الاشتراكية ونادت ـ بشكل ما ـ بمشاركة الجماهير ـ التى صعدت باسمها إلى السلطة ـ فى السلطة. لكن الواقع المعاش يثبت أن هذه السلطة المنادية بهذ الشعارات كانت لا تمارسها فعلاً ـ بل حرمتها فى فترة من الفترات ـ وهى معادية للامبرايالية نصًا، وهى اشتراكية نصًا، وهى ديمقراطية نصًا، ولكنها عكس ذلك فى الممارسة العملية. ويعود عدم لعب أى دور أساسى للطبقات الأساسية فى البلاد العربية، سواء أكانت البرجوازية أم الطبقة العاملة. وغياب هذه الطبقات لأسباب تتعلق بطبيعة التركيبية الطبقية فى المجتمع العربى. وهذا الغياب النسبى يختلف فى الواقع من قطر إلى آخر. ويضعف الدور القيادى للأحزاب التقدمية بسبب ضعف الطبقات الأساسية نفسها، وهو الأمر الذى جعل البرجوازية الصغيرة والشرائح الوسطى تضطلع بالدور الأساسى فى قيادة المجتمع العربى(١٩). ومن هنا فإن الأزمة فى جوهرها تعود إلى إشكالية البرجوازية الصغيرة كطبقة وإلى تنظيمها السياسى الذى تعتمده فى الحكم أيضًا وفى ذات الوقت لا يمكن الفصل بينها وبين نظامها السياسى الذى أخفق للآن فى إنجاز مهامه الوطنية والتى صعد إلى الحكم والسلطة من أجل إنجاز هذه المهام. إن البرجوازية الصغيرة وعلى صعيد الوطن العربى غير قادرة على إنجاز مهامها الوطنية وعلى رأسها الثورة الوطنية الديموقراطية.

(٢) تهميش دورالمثقف العربى:

هناك حالة من الفصام بين المثقفين العرب والجماهير الشعبية، ويعود ذلك إلى

غياب قنوات الاتصال والتواصل الحى مع قضايا الجماهير العربية. لقد ظل العديد من المثقفين العرب يعيشون فى صناديق مغلقة، داخل أطر نفسية ومنهجية ولغوية باعدت بينهم وبين جماهيرهم، كما أن العديد من المثقفين العرب غير قادرين على طرح مشاكل الجماهير بالشكل الذى يجعل هذه القضايا والمشكلات تخص المثقفين مثل الجماهير.. ولقد ترتب على ذلك الوضع وجود حواجز وسدود بين المثقفين والجماهير العربية لسنوات طويلة.

ولقد زاد من تفاقم تلك الأزمة، وتهميش دورهم، أن غالبية المثقفين العرب انغمسوا فى تدبير مصالحهم الذاتية والشخصية، يحكمهم فى ذلك اتجاه متزايد للأخذ بنمط الحياة الاستهلاكية، الذى يغزو المنطقة العربية ويسرى فيها سريان النار فى الهشيم (النهم المتزايد للحصول على السلع الاستهلاكية.. سيارة، تليفزيون، فيديو... الخ) وبالتالى انصرف هذا القطاع من المثقفين عن الانشغال بالقضايا الاجتماعية إلى الانغماس فى مشاكل الحياة اليومية(٢٠). ولقد ترتب على ذلك الوضع المتردى تعطيل دور المثقفين فى عملية التوعية الجماهيرية والدفاع عن قضايا القطاعات الشعبية بما فيها قضية الديمقراطية وحقوق الإنسان، وقضايا تحرير الإنسان العربى من كافة صنوف القهر الواقعة عليه.

كما أن اعتكاف البعض الآخر من هؤلاء المثقفين على العمل الأكاديمى البحت والتحول إلى أدوات حيادية تبحث فى مسائل العلم المجرد دون التفات للصراع السياسى والاجتماعى الدائر فى المجتمع، فيغيبون بذلك عن دورهم الطليعى فى هذا الصراع، تحت مسمى الحياد والبحث العلمى الرصين.

هذا إلى جانب بروز قضية هامة وأساسية، ونحن نعدها جوهر ولب تهميش دور المثقفين العرب، وستظل هذه القضية طارحة نفسها إلى أن يتم الإيمان بضرورة تجاوزها، باعتبار أن ذلك هو الطريق الصحيح لوجود دور فاعل للمثقف العربى، والقضية - المشكل - هى نفور كثير من المثقفين العرب من الالتزام السياسى والامتناع عن الانضواء تحت أشكال تنظيمية، إما بحجة أن الظروف اللاديمقراطية فى الوطن العربى لا تسمح بالعمل السياسى الصحيح أو أن التزامهم السياسى سيفقدهم الموضوعية لأنهم ينحازون بهذا إلى وجهة نظر معينة، ويغيب عن بال هؤلاء أن إزالة الظروف اللاديمقراطية فى الوطن العربى لا تتم إلا بمحاربة القوى التى تكرسها استهدافًا لخلق ظروف ديمقراطية سليمة، وهذا لا يمكن تحقيقه إلا بالعمل السياسى المنظم أو المشاركة الفعالة الإيجابية فيه. أما بالنسبة لقضية الحياد العلمى والموضوعية، فإنه من بديهيات العلم أن الموقف الموضوعى هو الإنحياز للصحيح ضد الخطأ، وللموقف السليم ضد الموقف المغلوط. فكيف يمكن للمثقف الواعى أن يظل على الحياد بين الديمقراطية والاضطهاد والقمع، بين الاستغلال والعدل الاجتماعى، بين التجزئة والتشرذم وبين الوحدة القومية؟ أليس ذلك أحد أهم أمراض البرجوازية الصغيرة؟ وأليس هذا الموقف الأنانى والمصلحى هو الذى يكرس القمع والتسلط والقهر؟ أليس هذا الموقف هو الذى يسهل للنظم السياسية العربية أن تتجاهل حقوق الإنسان العربى وتهدرها؟

وكما أن أخطر دور أداه ويؤديه كثير من المثقفين العرب هو التحول إلى أبواق للأنظمة العربية القائمة، وأقلام تبرر لها كل ممارسات القمع ومصادرة الحريات، بل تفلسف ذلك لها وأحيانًا تدفعها إليه دفعًا تحت مسميات عديدة، أهما توقيع الفجوة بين المثقف والسلطة.

التعليم والديمقراطية

إن المستعرض للأعداد الهائلة من المثقفين العرب المتوزعين فى الصحف والمجلات وأجهزة الإعلام ودور النشر ومراكز الدراسات على اختلاف مشاربها يلمس هذه الحقيقة المخجلة والمأساوية. إن الكلمة التى يفترض أن تكون مقدمة للحركة والفعل، ومن ثم مواصلة للحرية والديمقراطية، تحولت فى الوطن العربى فى كثير من الأحيان إلى خادم للسلطة ومبرر لإرهابها، بل أحياناً موصلة إليه. وأصبح دور المثقف العربى - عبر ذلك - يقترب كثيراً من دور مهرج السلطان فى عصور خلت(٢١).

ولقد تفاعلت كل هذه الظروف مجتمعة، فأدت إلى حالة التردى واليأس والإحباط التى يعيشها الوطن العربى والإنسان العربى الآن، كما أدت تلك العوامل الذاتية والموضوعية إلى اليأس من محاولات الإصلاح سواء فى النظام السياسى العربى، أو فى دفع الإنسان العربى نحو الإنجاز والفعل. مما ترتب عليه وضعية متدنية ومتردية يعيشها الإنسان العربى، هذه الوضعية تقتل فيه يوماً بعد يوم، كل أمل فى غد آت، كما أنها تقتل فيه أيضًا أى روح للمبادرة والمبادأة.

٣ - أوضاع الإنسان العربى المعاصر: (٢٢)

إن الإنسان العربى فى هذه المرحلة يعانى حالة حرمان من أهم حقوقه الأساسية كإنسان، فهو محروم من إبداء الرأى والتعبير فى شئون مجتمعه ووطنه وأمته. وهو مغلول عن المشاركة فى تقرير مصيره ومصير بلده، ومكبل بقيود القهر والخوف والحاجة، كما أنه محكوم عليه بالإقامة الجبرية داخل سجن إقليمه الضيق حيث انتقاله إلى أى قطر عربى آخر تقوم فى وجهه ألوف العقبات والعوائق. والأمر الأكثر مأساوية أن دخول الأجنبى إلى أى بلد عربى مصحوب بأشد أنواع التسهيلات، عكس ما هو الحال بالنسبة للعربى. كذلك فإن العربى الذى ينتقل للعمل فى بلد عربى آخر يشعر فوراً وفى كل معاملة أنه أشد غربة من الأجنبى الذى يعمل فى تلك البلد.

والإنسان العربى فى كثير من أجزاء الوطن العربى محروم من المعلومات التى تتعلق بشئون بلده وأمته وحياته ومشاكله..

فهو لا يرى ولا يسمع إلا ما يسمح به النظام، ولا يقرأ إلا ما تسمح به الرقابة، فهو ليس ممنوعًا من إبداء الرأى العام فحسب بل ممنوع من تكوينه.. والمفارقة المأساوية أن الأوساط الخارجية - وكثير منها معاد للوطن العربى وأحيانًا للنظام نفسه - تعلم عن مجريات الأمور فى ذلك البلد العربى أكثر مما يعلمه أبناؤه.

ولقد تطور الأمر فى كثير من البلاد العربية إلى إهدار قيمة الإنسان وامتهان كرامته والتنكيل به جسميًا ومعنويًا. بل إن التصفية الجسدية للإنسان العربى أصبحت أسلوبًا طبيعيًا داخل هذه البلاد العربية، كما أن كثيراً من القيم العامة التى كانت تسود المجتمع العربى، والتى كانت موضع اعتبار من الجميع وفوق أى خلاف شخصى أو اجتماعى أو سياسى قد انهارت أوبالأحرى أهدرت.

بروز حالة انفصام لا تخطؤها العين بين السلطة الحاكمة وبين الناس فى معظم، بل ربما، كل أقطار الوطن العربى. فالسلطة السياسية من جانبها لا تكاد تقيم وزناً الشعب وقواه وطبقاته الاجتماعية، أو إنها - فى أحسن الأحوال - مخولة بالنيابة عنه، بل ربما هى تخاف منه فتحاول جهدها إقصاءه عن الممارسة السياسية. أما من جهة الشعب فتسود السلبية لأسباب كثيرة.

وأخيراً تعاظم حالة البرود وعدم الاستجابة لدى الطبقات والفئات الشعبية تجاه قوى المعارضة والتغيير فى الوطن العربى، ونشوء حالة من عدم الثقة فى كل هذه القوى وذلك بسبب خيبات الأمل المتكررة، والاعتقاد بعجز هذه القوى عن تنفيذ ما تطرحه، وقصور فى تلاحم هذه القوى والحركات بالجماهير الشعبية، ناهيك عن حالة الديمقراطية والقهر الواقع على الإنسان العربى من قبل النظام السياسى. هذه هى أهم مظاهر حالة الإنسان العربى المتردية ولا شك أنها سوف تلقى بظلالها على النظام التعليمى المناط به تحرير الإنسان العربى، وتنويره وتملكه للوعى، الذى سوف يعينه على تجاوز تلك الأزمة.

ثالثا - إخفاق النظام التعليمى العربى فى توفير حق التعليم:

(١) التعليم أداة للتمايز الطبقى والاجتماعى فى الوطن العربى

لاشك أن النظام التعليمى العربى المعاصر، يعكس بما لا يدع مجالاً للتأويل التركيب الاجتماعى فى مجتمعنا العربى، بل يساعد على استمرار هذا التركيب الاجتماعى والطبقى والمحافظة عليه وتدعيمه أيديولوجيا. وذلك لأن المدارس فى المجتمعات العربية - الطبقية - ما هى إلا أداة فى يد الطبقة المسيطرة، حيث صممت المدارس ومؤسسات التعليم فى المجتمعات الرأسمالية المتقدمة والمتخلفة، بحيث تخدم المصالح السياسية والاقتصادية للطبقة الرأسمالية. وذلك من خلال ما تقدمه هذه المدارس من تشكيل لشخصية المواطن ووعيه، تشكيلا يتفق مع نمط الحياة السائد فى تلك المجتمعات، بحيث يشعر المواطن العربى ويربى على أن التمايز الطبقى أمر طبيعى، ويحدث فى كل مجتمع(٢٣).

وهذا جعل الفقراء لا ينظرون إلى التعليم اليوم على أنه وسيلة التحرر من الفقر، ولا وسيلة للترقى الاجتماعى، لأن الذين يصلون إلى الخلاص عن طريق التعليم قليلون جداً، فالتعليم فى الحقيقة ليس وسيلة الحراك الاجتماعى، وليس وسيلة المساواة، بل أداة لتقنين عدم المساواة والمحافظة على الفروق الاجتماعية والطبقية الموجودة(٢٤). إن تحقيق العدالة الاجتماعية، يتم خارج جدران المدرسة عن طريق توفير فرص العمل والاسكان والنقل والعمل السياسى والتشريع. أما المدرسة بما تقدمه من معلومات ومناهج منفصلة عن الحياة الاجتماعية للفقراء والمعدمين، فإنها تحرم الكثيرين من فرص الحراك الاجتماعى.

وبذلك أصبحت نظم التعليم المعاصرة - المدارس - سببًا فى زيادة الشعور بالإحباط وخيبة الأمل عند الفقراء والمحرومين الذين لا يستطيعون الوصول إلى التعليم أو الاستمرار فيه وفق شروطه القاسية، وعاملاً مساعداً على زيادة الصراع الطبقى وعنصراً مشجعًا على زيادة الشعور بالدونية وتزييف الوعى. فكلما زادت جرعة التعليم التى يحصل عليها الإنسان فى العالم العربى، كلما زاد شعوره بالإحباط والدونية والاغتراب بالابتعاد عن الواقع المعاش بمشكلاته، فالذى يترك المدرسة بعد السنة السابعة أكثر إحباطاً من الذى يتركها بعد السنة الرابعة، لأن المدارس فى العالم الرأسمالى المتقدم والمتخلف على السواء تقدم لطلابها من الأفيون أكثر مما كانت الكنيسة تقدمه فى عصور سابقة(٢٥).

كما أن النظام التعليمى يلعب دوراً سياسياً أكثر خطورة من الدور السابق، فالمدرسة فى النظام التعليمى تعد أداة للتلقين السياسى، وغرس قيم مجتمع الاستهلاك رغم أن بعض الدول تدعى أن التعليم فيها محايد، إلا أن التعليم لا يمكن أن يكون محايداً، فالمدارس تستخدم كأداة للتوجيه السياسى سواء تم ذلك علنًا فى البرامج والكتب أو فى المنهج الخفى، ومن ثم يتحول المدرس إلى مرب سياسى، يقوم بتلقين سياسة الدولة، ويعمل على المحافظة على الوضع الراهن، وليس تغييره أو تطويره، لهذا ليس من الغريب أن تجذب وظيفة التدريس عادة العناصر المحافظة أكثر من العناصر الثورية والراديكالية، وبالإضافة إلى ذلك فإن المدرسة تعمل على غرس قيم مجتمع الاستهلاك، بل يصبح التعليم كله فى المجتمعات الرأسمالية المتقدمة والمتخلفة على السواء جزءاً من صناعة الدعاية، يقنع الناس بأن يشتروا السلع ويستهلكونها(٢٦).

نستخلص مما سبق أن التعليم يلعب دوراً واضحاً فى التمايز الطبقى داخل المجتمعات الصناعية المتقدمة، وبالتالى داخل المجتمعات المختلفة، ومنها وطننا العربى بالطبع، حيث يتحيز التعليم، منهجًا وإدارة ونظامًا وقبولاً وسياسة لصالح الأغنياء ضد الفقراء، وعلى الرغم من الشعارات البراقة التى رفعتها كثير من البلدان الصناعية المتقدمة والمتخلفة عن حياد التعليم، وعن أنه متاح للجميع وفق قدراتهم واستعداداتهم التى تؤهلهم للالتحاق به، نسى أصحاب تلك الشعارات، أن القدرات والاستعدادات، هى قدرات واستعدادات اجتماعية وطبقية بالدرجة الأولى(٢٧)، لأن البناء الهرمى لنظام التعليم، والبناء الهرمى للعلاقات الاجتماعية بين الطلاب والمعلمين والإدارة

تعكس بشكل واضح تحيز نظام التعليم للأغنياء ضد الفقراء، والقدرات والاستعدادات التى يتحدثون عنها ما هى إلا قدرات واستعدادات ترتبط بالأصل الاجتماعى، لأن شروط القبول والنجاح، تأتى من تلك الاستعدادات التى يدعمها تفوق أبناء الأغنياء واستمرارهم فى التعليم عن أبناء الفقراء، لعدم مقدرتهم المادية على تنمية وتطوير تلك القدرات والاستعدادات التى يتحدثون عنها، والتى أصبحت تعرف فى الأدبيات التربوية باسم «الاستحقاقية» أو «الجدارة».

فإذا كان هذا هو حال التعليم فى الوطن العربى، تحيز ضد الفقراء لصالح الأغنياء والميسورين، وإذا كان التعليم يحمل فى ثناياه مضامين أيديولوجية ومعرفية تدعم الوضع القائم وتعمل على إعادة انتاج العلاقات الاجتماعية القائمة وترسيخها، فهل استطاع النظام التعليمى العربى رغم هذا التحيز أن يوفر الحد الأدنى من المعرفة للطلاب فى سن القبول؟ وهل استطاع أيضًا أن يوفر - الاستيعاب الكامل - التمدرس - لكل الأطفال فى سن الإلزام؟ هذا ما سوف نحاول إيضاحه والإجابة عنه فى السطور التالية.

(٢) حق الإنسان العربى فى التعليم

يعد التعليم من أهم وأخطر الحقوق الإنسانية. فبالتعليم يتشكل عقل وفكر الإنسان، كما يتشكل أيضاً وعيه الاجتماعى والسياسى الذى سوف يترتب عليه فاعليته فى الواقع العربى، وبالتعليم أيضًا يكتسب الإنسان المهارات والقدرات لمزاولة نشاطه الاقتصادى، بل وأكثر من ذلك تتشكل بالتعليم أبرز ملامح المجتمع وتتحدد مكانته فى السلم الحضارى، وموقعه بين النظم السياسة المعاصرة.

ولذلك فقد كان لصدور قرار مجلس جامعة الدول العربية (رقم ٢٤٤٣ بتاريخ ٣ سبتمبر عام ١٩٦٨) متضمناً إنشاء لجنة إقليمية عربية دائمة لحقوق الإنسان، تختص «بالعمل على حماية حقوق الإنسان العربى، وتنمية وغرس الوعى بحقوق الإنسان لدى الشعب العربى، أهمية قصوى فى تكريس الاهتمام بحقوق الإنسان العربى، ولاسيما حقه فى التعليم. فبعد أن أبرزت المادة (٢٦) من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان، حق الإنسان فى التعليم، وفصّلت هذا الحق فى مبادئ أساسية، منها:(٢٨).

- أن يكون التعليم مجانيًا على الأقل فى مراحله الأولية والأساسية.
- أن يكون التعليم الأولى إجبارياً.
- جعل التعليم الفنى والمهنى متاحًا بشكل عام.
- أن يكون التعليم العالى مفتوحًا على قدم المساواة أمام الجميع وعلى أساس من الجدارة والاستحقاق.
- وفى جميع الأحوال يتعين «توجيه التعليم نحو تنمية الشخصية الإنسانية تنمية كاملة».

وإذا كانت هذه هى المبادئ الأساسية التى شملها الإعلان العالمى لحقوق الإنسان والتزمت به كافة الدول العربية، بل أن جميع سياسات التعليم فى الوطن العربى تتصدر أولوياتها بتلك المبادئ وتعتبرها أهدافًا يجب الوصول إليها، ومن أجل ذلك تضع خطط التنمية التربوية تلك المبادئ على رأس جدول أعمالها.

ونحن هنا، سوف نقصر الحديث عن أهم القضايا التى لها صلة مباشرة بإبراز مدى تحقق توفير الحد الأدنى من التعليم للطفل العربى، كحق أصيل له أقرته المواثيق العالمية والعربية، والتزمت به سياسات التعليم فى الوطن العربى. وهذه القضايا التى تكشف لنا عن مدى نجاح أو فشل النظام التعليمى العربى فى توفير الحد الأدنى من التعليم لجميع الأطفال دون تميز للجنس أو اللون أو الديانة أو الموقع الجغرافى - ريف، حضر - وكذلك توفير فرص الترقى فى سلم التعليم دون عوائق مالية أو بيئية. والقضايا هى: الأمية الأبجدية، بوصفها أحد المهام الضرورية لنجاح النظام التعليمى، لأن الفشل فى القضاء عليها يعنى بقاء أكثر من ٧٠٪ من المواطنين العرب فى جهل وفقر ومرض. والقضية الثانية: الاستيعاب - التمدرس - وهى نجاح النظام التعليمى فى توفير مقاعد دراسية لكل الأطفال الواقعين فى سن الإلزام - ست سنوات - لأن إخفاق النظام التعليمى فى استيعاب التلاميذ، يعنى طردهم وتركهم للشارع. والقضية الثالثة: التسرب وهى تعّبر عن مدى نجاح أو فشل نظام التعليم فى طرد أو جذب الطلاب إليه، وإزالة العوائق الاقتصادية والاجتماعية التى يعود إليها التسرب من النظام التعليمى. والقضية الأخيرة هى: الرسوب، وهى بالدرجة الأولى مرتبطة بالأصل الاجتماعى والمكانة والقدرة الاقتصادية التى تساعد الطلاب على النجاح، وتوفر لهم تعليمًا موازيًا بالمنزل - الدروس الخصوصية - أو فى المدارس الخاصة والأجنبية.

ولاشك أن هذه القضايا التعليمية الأربعة هى الأدوات التى سوف تساعدنا على التعرف على مدى نجاح أو فشل النظام التعليمى العربى فى إنجاز مهامه والتى تتلخص فى تحرير الإنسان العربى وتوفير القدر المناسب له من المعرفة الضرورية وكذلك مساعدته على مواصلة تعليمه إلى المراحل العليا.

(٣) الحرمان من حق التعليم

سنحاول فى هذا الجزء التعرف بالإحصائيات والبيانات، على مدى توفر التعليم الأولى - الحد الأدنى من التعليم - وقضايا الرسوب والتسرب والأمية فى مصر وبلاد المغرب العربى، وبلدان الخليج العربى(٢٩). ونعتقد أننا بهذا القدر نكون قد أعطينا بانوراما كاملة عن حركة النظام التعليمى العربى وعلاقته بحقوق الإنسان.

* فى مصر:

نحن نزعم أن الغالبية من المواطنين يعيشون حياة قاسية للغاية، ولا ينالون القسط

التعليم والديمقراطية

الضرورى من التعليم الرسمى والنظامى، كما أن غالبية المواطنين - الفقراء - يكادون يحرمون من أبسط احتياجاتهم الضرورية من الغذاء الضرورى للحفاظ على حياتهم والاستمرار فيها.. فحسب بيانات الجهاز المركزى للتعبئة العامة والإحصاء لعام ١٩٨٧ نجد(٣٠):

- أن ١/٥ الأسر المصرية تستحوذ على نصف كعكة الدخل القومى - ٤٨٪ على وجه التحديد - بينما يتصارع باقى الشعب على ٥٢٪ من الدخل القومى، وهو ما يعنى أن ٨٠٪ من أفراد الشعب المصرى يعانون من موجات الغلاء التى أصبحت تمثل حلقة جهنمية مفرغة تبتلع أية زيادة حقيقية فى الأجور والمرتبات. وتؤكد الدراسة أيضًا أن موجات الغلاء قد اضطرت الأسرة المصرية إلى أن تنفق ما بين ٥٥٪، ٩٠٪ من دخلها على بند الغذاء وحده. فهل هناك ما يتبقى للتعليم فى أبسط صوره؟ ونحن نعلم أن تكلفة التعليم الآن أصبحت مرتفعة وليست فى متناول أيدى الأسر الفقيرة، نظراً لتدهور الأوضاع الاقتصادية واختلال الموازين خلال حقبة السبعينات.

- كما تؤكد دراسة الجهاز المركزى أن هناك حوالى ٥٠٠ أسرة يزيد متوسط دخلها السنوى عن ١٠ ملايين جنيه، بينما هناك ٢٤٠ ألف أسرة يزيد دخلها السنوى على المليون جنيه، وفى المقابل يقبع مليون و٧٠٠ألف أسرة لا يتجاوز متوسط دخلها السنوى ٢٢٠ جنيهًا؟ وأن الفرق بين أعلى متوسط دخل شهرى وأقل متوسط دخل شهرى يصل إلى حوالى ٨٣٣ ألفًا و٢٢٣ جنيهًا. وتشير الدراسة أيضًا إلى أن هناك ٤ أسر من بين ٥ أسر مصرية تعيش تحت وطأة الغلاء وقسوة الحياة. وتوجه الأسر المصرية ٥٥٪ من دخلها فى المتوسط إلى الغذاء، ويرتفع هذا المعدل إلى حوالى ٦١٪ فى الريف وحوالى ٩١٪ بين الأسر محدودة الدخل. وتؤكد الدراسة أن نسبة ما تنفقه الأسرة المصرية من دخلها على بند الغذاء تعادل ثلاثة أمثالها فى الولايات المتحدة الأمريكية وضعف هذه النسبة فى انجلترا.

وتبرز خطورة هذا الوضع إذا علمنا أن حوالى ٨٠٪ من الأسر المصرية التى تقبع فى قاع سلم الدخول والأجور والمرتبات فى مصر لا تحصل على أكثر من ٥٨٪ فقط من الدخل القومى بينما تستحوذ نسبة ٢٠٪ على ٤٢٪ من الدخل القومى.

ولاشك أن مثل هذا الوضع ينعكس بدوره على مجال التعليم، ونحن هنا نقصر الحديث عن التعليم وليس التربية، على اعتبار أن التربية أعم وأشمل وتتم بواسطة النظام التعليمى وغيره من الأنظمة المجتمعية الرسمية والشعبية. أما التعليم فهو ما يتم داخل جدران المدارس والمعاهد والجامعات وما تقدمه الدولة من خلال النظام التعليمى من معلومات ومعارف وقيم وأنماط سلوك بهدف خلق مواطن أكثر تكيفًا وتلائمًا مع بنية النظام السياسى. ولو نظرنا إلى الوضع التعليمى سوف نجد أن كثير من الأطفال والشباب يحرمون من أبسط حقوقهم، وهى تعليم القراءة والكتابة والحساب واكتساب المهارات الأساسية التى تعين الفرد على إيجاد عمل محترم يحقق من خلاله وجوده الاجتماعى فى المجتمع.

وتشير الإحصاءات الرسمية الصادرة عن وزارة التربية والتعليم لعام ١٩٨٢ وعام ١٩٨٦ إلى الحقائق التالية(٣١):

- بلغ عدد الطلاب المقيدين بالتعليم الابتدائى لعام ١٩٨٢ حوالى ٥١٨١٦١١ كما بلغ عدد الطلاب المقيدين بالتعليم الاعدادى حوالى ١٨٤١٠٨٥ طالب، وبلغ عدد الطلاب المقيدين بالتعليم الثانوى بجميع أنواعه ودور المعلمين حوالى ١٣٣٩٠٦٩، كما بلغ عدد الطلاب المقيدين بالجامعات والمعاهد العليا حوالى ٦٦٦٦٠٠، وبلغ مجموع الطلاب المقيدين بجميع مراحل وأنواع التعليم الجامعى وما قبل الجامعى حوالى ٩٠٢٨٣٦٥ تسعة ملايين، وذلك فى حين أن الأطفال الذين يقعون فى فئة العمر ما بين ٦-٢٢ سنة وهى شريحة العمر التعليمى حوالى ١٤٢٧٥٠٠٠ أربعة عشر مليوناً وربع مليون.

يتضح لنا من ذلك أن هناك حوالى خمسة ملايين طفل مصرى خارج جدران المدارس ومعاهد التعليم والمعرفة الأساسية ويحرمون من التعليم أو لاتتاح لهم الفرصة لكى يدخلوا النظام التعليمى، ولو حسبنا إلى جانب ذلك نسبة التسرب من التعليم وهى تتعلق بالظروف الاقتصادية القاسية للأسر، وهى بمعدل ٢٥٢٠٪ فى المرحلة الابتدائية لقفز الرقم إلى ستة ملايين بدلا من خمسة، ولاشك أن هذه النسبة مرتفعة للغاية.

- وفى عام ١٩٨٦ نجد الصورة على ما هى عليه تقريباً، أى أن جهود خمسة سنوات لم تحقق الهدف المنشود من اتاحة الفرصة لمن لهم حق الالتحاق بالنظام التعليمى، حيث بلغ عدد الطلاب المقيدين بالتعليم الابتدائى حوالى ٦٣٥٩٩٤٢ وبلغ عدد الطلاب المقيدين بالتعليم الاعدادى حوالى ٢٢٧٠٣٥٥، وبلغ عدد الطلاب المقيدين بالتعليم الثانوى بأنواعه ودور المعلمين حوالى ١٥٩١١٣٤، كما بلغ عدد الطلاب المقيدين بالتعليم الجامعى والمعاهد العليا حوالى ٦٦٦٦٠٠ وبلغ مجموع الطلاب المقيدين بالنظام التعليمى من أوله إلى منتهاه حوالى ١٠٨٨٨٢٣٧، وفى المقابل بلغت نسبة الأطفال الذين يقعون فى فئة العمر ما بين ٦-٢٢ سنة وهى مرحلة التعليم حوالى ١٦٣٢٩٠٠٠.

معنى ذلك أنه فى عام ١٩٨٦ زاد عدد الطلاب المقيدين بمراحل التعليم عن عام ١٩٨٢، حيث بلغوا حوالى عشرة ملايين وثمانمائة ألف فى حين بلغ عدد الطلاب فى فئة العمر من ٦-٢٢ سنة حوالى ١٦٣٢٩٠٠٠، أى أنه يوجد خارج جدران معاهد العلم والمعرفة الأساسية نحو خمسة ملايين ونصف مليون طفل مصرى يحرمون من أبسط حقوقهم فى تحصيل العلم والمعرفة التى يجب على الدولة أن توفرها لهم، لكى يكونوا مواطنين قادرين على خدمة قضايا الوطن والمساهمة والمشاركة فى عملية صنع القرار وتدعيم البنية الاقتصادية.

معنى ذلك بوضوح وصراحة أن هناك نسبة مرتفعة للغاية من الأطفال تحرم من حق التعليم.. ونحن نناقش التعليم وليس التربية، على اعتبار أن الأخيرة أشمل وأعم، والعبء فيها لا يقع على عاتق نظام التعليم فقط، بل يتجاوزه إلى أنظمة المجتمع الأخرى. كما أننا لم نناقش محتوى المعرفة والعلم المقدم للطلاب، وهل هى معرفة حيادية أم منحازة؟ وإلى أى الفئات تنحاز وتدعم أى مصالح؟ لم نناقش ذلك، ولكن حاولنا أن نعرض صورة عن حرمان المواطن من ضروريات الحياة الأساسية المتمثلة فى الغذاء، وكذلك ضروريات الوجود

الاجتماعى المتمثل فى التعليم. فهل يتحقق العدل الاجتماعى حينما ينخرط جزء من الأطفال - وغالبًا من القادرين ماليًا فى نظام التعليم ويستبعد الجزء الآخر لأسباب تتعلق بالسن والمكانة الاجتماعية والقدرة الاقتصادية على مواصلة التعليم أو الالتحاق بالمدارس الخاصة؟! ألا يعنى ذلك أن الفقراء وحدهم هم الذين يدفعون ضرائبهم من المنبع وبشكل منتظم ويحرمون من أبسط حقوقهم لأسباب خارجة عن إراداتهم وقدرتهم المالية؟

فى بلاد المغرب العربى:

لم تكن أفضل حالا من مصر، ولكن الأوضاع التعليمية كانت أكثر سوءاً، رغم محاولات التعريب، ومحاولات التخلص من طغيان النموذج الفرنسى فى الثقافة والتعليم، لأن بلاد المغرب العربى رغم الظرف التاريخى الواحد الذى عاشته وتعيشه، والوحدة الجغرافية، إلا أنها ظلت أسيرة لطغيان النمط الفرنسى للآن.

فقد بلغت نسبة الأمية حوالى ٧٦٪، حوالى عشرة ملايين مواطن، حيث بلغ عدد السكان ١٥,٣٧٩,٢٥٩ فى عام ١٩٧١ وكانت الفروق قائمة بين سكان البادية والحضر، وذلك لأن المدارس الابتدائية فى المدن كانت تضم حوالى ٨٢٨٠٠٠ تلميذاً، مقابل ٣٨٨٠٠٠ تلميذاً فى القرى والبادية، علمًا بأن سكان البادية يشكلون حوالى ٦٥٪ من مجموع السكان، وعلى صعيد الانفاق على التعليم، بلغت ميزانية التعليم حوالى ٤٪ من إجمالى الدخل القومى العام فى عام ١٩٧٠. ولقد كان هذا هو الحال فى السبعينات.

وفى الثمانينيات ١٩٨١/٨٠، بلغت نسبة الاستيعاب - التمدرس - حوالى ٦٥٪ للأطفال الواقعين فى سن ٧ سنوات. ومعنى هذا أن هناك حوالى ٣٥٪ من جملة الأطفال فى سن الإلزام خارج جدران المدرسة فى الشارع. ففى التعليم الابتدائى من بين ١٠٠٠ تلميذ يدخلون المدرسة الابتدائية فى سنة ما، فإن ٧٩,٢٪ منهم يقضون بالمدرسة أكثر من خمس سنوات، وهى المدة القانونية، و٢١٪ منهم يغادرون المدرسة قبل وصولهم السنة الخامسة و١٦,٦٪ منهم ينقطعون عن الدراسة قبل السنة الرابعة. هذا بينما يرسب ٥٠٪ فى السنة الخامسة الابتدائية، ويغادر المدرسة إلى الشارع ١٧٪، ولا ينتقل إلى السنة الأولى الإعدادى سوى نسبة ٣٣٪. وهذه التسربات تجعل تكلفة التلميذ العمرية فى المدرسة الابتدائية من ٦-٨ سنوات، بدلاً من ٥ سنوات القانونية(٣٢). وللأسف فإن الفقراء وحدهم هم الذين يتحملون ذلك وسكان الريف والبادية دون سكان الحضر والمدن.

وفى المرحلة الإعدادية والثانوية، من كل ١٠٠٠ تلميذ يلتحقون بالسنة الأولى الاعدادية، نجد ١٤,٥٪ منهم يغادرون المدرسة قبل اتمام المرحلة الاعدادية (أربع سنوات) و٦٠٪ منهم لا ينهون هذه المرحلة إلا بعد تكرار سنة أو سنتين و٢٣,٧٪ منهم يغادرون المدرسة من الصف الثانى الثانوى قبل إنهائه (ثلاث سنوات) و٥٠٪ منهم لاينهون هذه المرحلة إلا بعد تكرار - إعادة - سنة أو سنتين. وهكذا يتكلف التلميذ فى الاعدادى عمرياً ٥,٢٨ سنوات بدلاً من أربع سنوات القانونية و٤,١٧ فى الثانوى بدلاً من ثلاثة سنوات.

وعلى صعيد الاستيعاب - التمدرس - ففى خطة ١٩٨٥/٨١ نجد الآتى(٣٣):

- بقاء ٣٥٪ من الأطفال البالغين (٧ سنوات) و٥٣٪ من الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ٧-١٤ سنة خارج جدران المدرسة، وبعبارة أوضح مصيرهم فى الشارع، لأن عمرهم أقل من العمر القانونى للعمل.

- إن تغلغل المدرسة فى الوسط القروى لم يسمح إلا باستيعاب ٢٩٪ من الأطفال تتراوح أعمارهم بين ٧-١٤ سنة، مقابل ٦٧٪ فى الوسط الحضرى، أى أن هناك ٦١٪ فى القرى مصيرهم الشارع ويحرمون من حق التعليم فى أبسط صوره، و٣٣٪ من الحضر.

- حملة الطرد الجماعى التى شملت أكثر من ٣١٢٠٠٠ تلميذ، طردوا من المدرسة الابتدائية فى عام ١٩٨٤/٨٣، بدعوى كبر السن أو تكرر السنة - الرسوب - أكثر من مرة. كل ذلك حدث تحت ضغط شروط صندوق النقد والبنك الدوليين، الذى أصبحت السياسة التعليمية فى المغرب والسياسة الاقتصادية والاجتماعية خاضعة لنصائحه ومشورته، وذلك فى إطار الهيمنة والسيطرة من النظام الرأسمالى العالمى على البلدان التابعة.

- وعلى صعيد التعليم الإعدادى والثانوى، تم صرف أعداد كبيرة من تلاميذ المرحلة الاعدادية إلى التعليم المهنى فى إطار «برنامج واسع النطاق» فقفز بعدد التلاميذ فى مؤسسات التكوين المهنى من ٣١٤٨٠ - تلميذ عام ١٩٨١ إلى حوالى ٧٣٩٤٦ عام ١٩٨٦. وقد بلغ عدد المكونين فى الفترة نفسها حوالى ١١٣,٠٨١ شاباً (وأنشئ ٢٧ معهداً للتكنولوجيا التطبيقية و٣٠ مؤسسة للتكوين المهنى و١٠ مراكز للتأهيل المهنى). وكان ذلك بهدف التخفيف من حجم الأعداد التى تطرق أبواب الجامعة والمعاهد العليا - ولعل تلك السياسة التعليمية، هى التى تسعى إليها الحكومة المصرية منذ أواخر السبعينيات بتوجيهات من صندوق النقد والبنك الدوليين، ومعلوم أن أبناء الفقراء هم الذين يدفع بهم إلى هذا النوع ليترك التعليم الجامعى لأبناء الميسورين - غير أن الظروف الاقتصادية وتخلف البنية الأساسية جعل من الصعب على هؤلاء المكونين مهنياً الحصول على عمل، فحرموا من حق مواصلة التعليم، وحرموا للمرة الثانية من حق العمل. وبذلك فلقد انضموا إلى جيش البطالة السافرة والمقنعة.

وفى تونس:

كان موقف الاستيعاب - التمدرس - بالنسبة للتعليم الابتدائى، كما يلى:(٣٤)
لوحظ انخفاض نسبة الاستيعاب بين الأطفال

التعليم والديمقراطية

الذين تتراوح أعمارهم بين ٦-١٤ سنة من ٧٢٪ عام ٧٠/١٩٧١ إلى حوالى ٦٣٪ لعام ٧٦/١٩٧٧ . ونفس الأمر حدث في التعليم الثانوى، إذ انخفض حجمه من ٣٤,٧٪ عام ٦٩/١٩٧٠ إلى حوالى ٢٤,٥٪ عام ٧٠/١٩٧١، إلى حوالى ٢٢,٢٪ عام ٧١/١٩٧٢، لتستقر في حدود ٢٦٪ عام ٧٦/١٩٧٧ . وتراجع عدد طلاب التعليم العالى من ١٠٧٨٠ طالب وطالبة عام ٧٠/١٩٧١، إلى حوالى ٩٢٤٦ عام ٧٢/١٩٧٣ .

وتعود تلك التراجعات في تونس إلى حملة الطرد الجماعى التى شهدتها عام ٧١/١٩٧٢ والتى طرد خلالها ٣٢٣٠٠٠ تلميذ وتلميذة من المدارس الابتدائية ٨٠٪ منهم لم يكملوا التعليم الابتدائى، كما طرد من المدارس الثانوية نحو ٣٠٠٠٠ تلميذ في السنة نفسها، وكان مصيرهم المحتوم، هو الشارع، بما يعنيه ذلك من حرمانهم من أبسط حقوقهم في الحياة وليس التعليم فقط.

أما بالنسبة إلى التسرب، فنجد أنه من بين ١٠٠٠ تلميذ يلتحقون بالسنة الأولى الابتدائية، نجد ما يلى:

- ٣٧٠ منهم يلتحقون بالثانوى.

- ٦٢ منهم يحصلون على شهادة التعليم الفنى.

- ٦٥ منهم يحصلون على شهادة البكالوريا.

- ٣٨ منهم يحصلون على شهادة من شهادات التعليم العالى.

وهذا يعنى أن هناك ٤٦٥ طالباً من أصل ألف طالب لا يحصلون على مؤهل دراسى البتة، وتبلغ نسبتهم حوالى ٥٠٪، وذلك يعنى أيضاً أن نظام التعليم التونسى غير قادر على توفير حق التعليم لأكثر من نصف من لهم حق الحصول عليه. والشىء الأكيد أن هؤلاء الطلاب الذين يحرمون من حق التعليم ينتمون في غالبيتهم إلى الأسر الفقيرة والمعدمة، وهم بهذا الوضع غير قادرين على توفير تعليم خاص أو بمصروفات لأنفسهم، بسبب ظروفهم الاقتصادية.

والواقع أن ظاهرة الانقطاع عن الدراسة - التسرب - دون الحصول على مؤهل، أصبحت من الظواهر التى تطبع التعليم في تونس منذ أواخر الستينيات بصورة خاصة، وتؤكد خطة التنمية الاقتصادية والاجتماعية (٧٧/١٩٨١) الخمسية، أن معدل الانقطاع عن الدراسة في المدارس الابتدائية والثانوية، بلغ ١٠٢٠٠٠ تلميذ سنوياً، ما بين عام ٧٣/١٩٧٦ من بينهم ٣٥٪ إلى ٤٠٪ مروا بطريق التكوين المهنى، والآخرون التحقوا بالشارع مباشرة. وقد أكد الإحصاء العام للسكان الذى أجرى عام ١٩٧٥ هذه الظاهرة، إذ كشف عن أن ٢٧٪ من طالبى العمل لأول مرة والبالغين ١٥ سنة فأكثر هم أميون، وأن ٥٩٪ منهم لم يتجاوزوا مستوى التعليم الابتدائى، أما التعليم العالى فلقد أصبحت مدة الإقامة فيه تزداد ارتفاعاً منذ عام ١٩٦٨، وهكذا بلغت نسبة الرسوب في السنة الأولى من كليتى الآداب ٣٥٪، وبلغت في كلية الحقوق ٤٨٪، أما الانقطاع في السنة الأولى الجامعية، فقد بلغت نسبتها ٤٠٪ في كلية الحقوق و٣٧٪ في كلية العلوم، و٣٥٪ في كلية الآداب وذلك عام ١٩٧٦ . وباختصار ثبت أن نسبة الطلاب الذين ينهون دراستهم الجامعية في المدد العادية لاتتجاوز ١٠٪ - ١٢٪. وهذه النسب والأرقام ليست في حاجة إلى تعليق منا لنعرف مدى إخفاق النظام التعليمى في تونس على توفير الحد الأدنى للتعليم للطلاب الذين لهم حق للحصول عليه، في فترات عمرهم المختلفة.

أما الوضع في الجزائر:

فلقد بلغ التسرب في المرحلة الابتدائية عام ١٩٧٢ حوالى ٢٠-٣٠٪، كما أن هناك مراهقون كثيرون يغادرون المدرسة دون إتمام الدراسة وعمرهم ١٤ عاماً ولا يتمكنون من دخول المدرسة الاعدادية، وفي نفس الوقت لا يسمح القانون بتشغيلهم مادامو لم يبلغوا ١٧ سنة، والشىء الأكيد أن مصير هؤلاء هو الشارع، وقدر عددهم بحوالى (١٠٠٠٠٠٠) مليون مراهق وذلك في عام ١٩٧٣ .

كما كشف إحصاء عام ١٩٧٧، عن أن ٥٤٪ من السكان تقل أعمارهم عن ١٨ سنة وأن ٢٥٪ لا تتجاوز أعمارهم ٥ سنوات، وهذا الوضع جعل نسبة الاستيعاب لا ترتفع، إلا لتنخفض، وهكذا نزلت إلى حوالى ٧٠,٦٪ عام ٧٨/١٩٧٩ . وبلغت نسبة الاستيعاب في صفوف البنين ٨٠,٥٠٪ وبقيت في حدود ٦٠٪ في صفوف البنات، وتنزل هذه النسبة إلى ٣١٪ في بعض المدن، كما بلغ عدد التلاميذ الراسبون للسنة الواحدة حوالى ٣٩١٩٢٢ في الابتدائى عام ٧٨/١٩٧٩، بنسبة ١٣,١٨٪(٣٥) . وخلاصة القول أن هناك ما لا يقل عن ٤٠٪ من الأطفال في سن الالتحاق بالمدرسة الابتدائية لا يجدون لهم مكان للدراسة وكذلك تصل نسبة التسرب ما بين ٢٠-٣٠٪ ويكون مصير هؤلاء الأطفال الشارع. ونستطيع القول، إذا كان الحال في مصر متدنيًا، ويعجز النظام التعليمى عن توفير الحد الأدنى من التعليم لمستحقيه وتبلغ نسب التسرب ٢٠-٢٥٪، والحال في بلاد المغرب العربى، ليس بأفضل، وأن جوهر القضية هو موقف تلك البلدان من التبعية، فهى بلاد تابعة للمنظومة الرأسمالية، ونظام التعليم مشوه، لأنه صورة ممسوخة من الصورة في البلدان المتقدمة. وربما يثور هنا سؤال: إن عدم قدرة تلك البلدان على توفير الحد الأدنى من التعليم للأطفال، يعود إلى ندرة الموارد المالية، وإلى الضائقة الاقتصادية التى تعانى منها مصر، وبلاد المغرب العربى، ونحن نقول إن ذلك تزييف للواقع وللحقيقة، ودليلنا أن بلاد الخليج العربى - البلاد ذات الثروة النفطية الهائلة - لم تكن بأفضل حال.

* وفي بلدان الخليج العربى:

لا شك أن هذه البلاد ليست أحسن حالاً، من مصر أو بلاد المغرب العربى، على الرغم من وجود طفره نفطية خلال عقد السبعينيات والثمانينيات، وعلى الرغم من حداثة التعليم فيها، إلا أن التركيب الطبقى والاجتماعى للسكان وبنية النظام السياسى - العائلية - كان دائمًا يقف حائلا دون الوصول إلى حق التعليم لكل راغب فيه. علمًا بأن مصلحة الطبقات والفئات - العائلات - الحاكمة تحديث التعليم ونشره، بالقدر الذى يعينها على تكوين دول حديثة بالمعنى الغربى، إلا أن بنية النظام التعليمى والتى سبق أن أشرنا إليها سابقًا إلى جانب بنية النظام السياسى العائلى، تحول دون وصول التعليم إلى أوسع فئات وطبقات المجتمع، لأن نشر التعليم بشكل مطلق يساعد على نشر الوعى الاجتماعى والسياسى، والذى تخشاه

تلك النخب - الأسر - الحاكمة. كما أن هذه البلاد تشهد الآن انحساراً شديداً في أنماط التنمية، وذلك نظراً لانقضاء الحقبة النفطية، وعدم الاستفادة الكاملة منها بتكوين بنى تحتية وأطر اقتصادية وصناعية أساسية، وإلى جانب تحقيق تنمية مستقلة. إن ما تم باختصار هو وجود تنمية مشوهة على النمط الغربي عاد مردودها على النظام الرأسمالي بقدر أكبر مما عاد على شعوب تلك البلدان.

فعلى صعيد الأمية الأبجدية، نجد الوضع التالي(٣٦):

في عام ١٩٥٠، بلغت نسبة الأمية في البحرين ٨٧,٢٪، و٩٥,٩٥٪ في السعودية، ٩٥,٩٥٪ في قطر، وفي الكويت في عام ١٩٧٥ بلغت حوالي ٦٦٪ وهذه الأرقام عامة، وتختلف من الريف والبادية إلى الحضر، والإناث إلى الذكور. وذلك يعني أن هناك أكثر من ٩٥٪ من الشعب الخليجي لايجيد القراءة والكتابة خلال عقد الخمسينات. وفي الثمانينيات، أي بعد كفاح ثلاثين عامًا للقضاء على الأمية، وفي ظل طفرة نفطية شهدتها المنطقة، نجد أن النتائج لتلك الجهود لم تكن كافية، ففي الإمارات العربية بلغت حوالي ٥٧,٦٪، والبحرين ٤٥٪ والسعودية حوالي ٨٣,٨٪، وسلطنة عمان ٨٣,١٪، وقطر ٨٠٪، والكويت بلغت النسبة حوالي ٣٧,٣٪(٣٧) وهذه أفضل نسبة ولعل ذلك يعود إلى التركيبة السياسية والمناخ الليبرالي الذي كان سائداً. أما النسب في بقية بلاد المنطقة فلقد دارت حول نسبة ٨٠٪ وهي نسبة مرتفعة للغاية بالقياس إلى القدرات المالية والمادية التي امتلكتها تلك البلدان خلال عقد السبعينيات والثمانينيات.

ولو أضفنا إلى ذلك نسب التسرب من التعليم، سنجد الوضع أكثر تدهوراً ومخيبًا للآمال. ففي قطر في عقد السبعينيات كان الوضع كما يلي: في المرحلة الابتدائية بلغ عدد طلاب الفوج ٩١٨ طالباً وطالبة، تخرج منهم بدون تخلف ٢٠٠ طالب بنسبة ٢٢٪، ورسب ٥٧٥ بنسبة ٦٣٪. كما بلغ عدد المتسربون ١٤٣ طالباً وبنسبة ١٦٪. وفي المرحلة المتوسطة - الاعدادية - بلغ عدد طلاب الفوج ٦١٤ طالبًا وطالبة، تخرج بدون تخلف ٤٠٤ بنسبة ٦٦٪ ورسب ١٣٤ طالباً وبنسبة ٢٢٪ وبلغ عدد المتسربون ٧٦ طالباً وبنسبة ١٢٪. وفي المرحلة الثانوية بلغ عدد طلاب الفوج ٢١١ طالبًا وطالبة. تخرج بدون تخلف ١٤٠ طالبًا وبنسبة ٦٣٪، ورسب ٤٦ طالباً وبنسبة ٢١٪، كما بلغ عدد المتسربون ٣٥ طالباً بنسبة ١٦٪(٣٨).

وفي سلطنة عمان كان وضع التسرب كما يلي:(٣٩)

في الثمانينيات وفي المرحلة الابتدائية بلغت نسبة الراسبين ١١٪ للذكور و٨٪ للإناث. والمتسربون ٢٦٪ للذكور و٢٨٪ للإناث، وبلغت جملة الإمداد التعليمي ٣٧٪ للذكور و٣٦٪ للإناث. وفي المرحلة المتوسطة - الاعدادية - بلغت نسبة الراسبين ١٧٪ للذكور و١٢٪ للإناث، ونسبة المتسربين ٣٢٪ للذكور و٢٥٪ للإناث، كما بلغت نسبة الإهدار التعليمي ٤٩٪ للذكور و٣٧٪ للإناث. وفي المرحلة الثانوية، بلغت نسبة الراسبين ١٤٪ للذكور و٢٪ للإناث والمتسربين ٢٥٪ للذكور و١٣٪ للإناث، وبلغت جملة الإهدار التعليمي ٣٩٪ للذكور و١٥٪ للإناث.

وعلى صعيد الاستيعاب - التمدرس - للطلاب في الفئة العمرية ٦ - ١١ سنة في عام ١٩٨٠، نجد الوضع التالي(٤٠):

في الإمارات العربية:

بلغت نسبة الاستيعاب ٨٤,١٪، وفي البحرين ٨٢,٥٪، وفي السعودية ٤٦,٦٪، وفي سلطنة عمان ٧٠,١٪، وفي قطر ٨٢,٥٪ وفي الكويت ٧٢٪. وفي المرحلة المتوسطة والثانوية حسب الإحصائيات المتوافرة لعام ١٩٨٠، بلغ مجموع طلاب المرحلة المتوسطة في دول المنطقة حوالي ٤١٦,٥٠٨ ألف طالباً وطالبة، وبلغ مجموع طلاب المرحلة الثانوية ٢٠٤٦٦٠ طالبًا وطالبة بإجمالي قدره ٦٢١١٦٨ طالباً وطالبة للمرحلتين، ويعني هذا الرقم أن دول الخليج العربي وفرت التعليم الثانوي بشقيه العام والفني، بنسبة ٣٦٪ من مجموع الشباب من سن ١٢-١٧ سنة. وهذه النسبة منخفضة للغاية ولا تعني أكثر من وجود ٧٠٪ خارج جدران المدرسة.

وجانب آخر يتعلق بالإنفاق التعليمي وتطوره في منطقة الخليج العربي في الأعوام ١٩٧٩/٧٧، ومقارنة هذا الإنفاق بالناتج القومي الإجمالي وميزانية كل دولة على حده. ففي دولة الامارات، بلغت ١,٩٪ من إجمالي الناتج القومي، والبحرين ٤,٣٪ إجمالي الناتج القومي و٨,٨٪ من ميزانية الدولة والسعودية ٧,٨٪ من إجمالي الدخل القومي و١٠,٢٪ من الميزانية العامة للدولة. وقطر ٤,٢٪ من إجمالي الدخل القومي، وعمان ٣,٧٪ من إجمالي الدخل القومي و٤,٩٪ من الميزانية العامة للدولة، والكويت ٢,٧٪ من اجمالي الدخل القومي العام و٥,٩٪ من الميزانية العامة للدولة(٤١). ولعل هذه الأرقام تبين بما لا يدع مجالا للشك أن إجمالي المتدفق على التعليم في جميع مراحله وأنواعه، قليل للغاية بالنسبة لإجمالي الدخل القومي أو بالنسبة إلى الميزانية العامة للدولة. وليس لنا تعليق بعد ذلك، لأن هذا يصدر عن دول تملك قدرات مالية عالية وأعلى دخل عالمي تقريباً.

لذلك فإن جهود هذه الدول لتوفير حد أدنى من التعليم لجميع الأطفال قد أسفرت عن أن تعميم التعليم ومحو الأمية لم يصل إلى نسبة الاستيعاب الكامل، وظل هناك حوالي ٧١,٢٪ بالنسبة لفئة العمر ١٥ سنة فأكثر أميين حسب إحصائيات عام ١٩٨٠. وأن معظمهم من الإناث ويتركزون في قطاعات الريف والبادية، وترتفع النسبة للدول ذات الحجم السكاني الأكبر - السعودية - أما عن تعميم التعليم للفئة العمرية من سن ٦-١١ سنة، فقد بلغ معدل الاستيعاب لكل الدول كمتوسط عام حوالي ٥٢,٣٪ لعام ١٩٨٠، وتراوحت النسب بين ٤٦,٦٪ للسعودية و٨٤,١٪ لدولة الامارات العربية.

وهذا الوضع كما رأينا ليس خاصاً بدول الخليج أو دول المغرب العربى أو مصر، ولكنه سمة عامة تميز الوضع التعليمى فى الوطن العربى، كله، ففى مجموع الدول العربية بلغت نسبة الاستيعاب عام ١٩٨٠ حوالى ٧٠٪ فى المرحلة الابتدائية، وفى المرحلة الثانوية تتفاوت بشكل أكثر خطورة، من بلد عربى إلى آخر، حيث بلغت فى بعض الدول العربية ٧٩٪ كما فى الأردن و٧٥٪ فى الكويت فى حين تنخفض فى دول أخرى بشكل كبير لتصل إلى ٥٪، ٦٪، ١٠٪، ١٦٪ كما فى اليمن والصومال وموريتانيا والسودان على التوالى (٤٢).

هذا فى حين بلغت الموازنات المخصصة لقطاع التربية والتعليم معدلات يصعب تجاوزها فى بعض البلاد العربية عام ١٩٧٩ (كالإمارات العربية - والجزائر ولبنان) وظلت النفقات التعليمية فى بعض البلدان العربية الأخرى أدنى مما تحتمه الحاجة ومما يسمح به حجم الدخل القومى (كما هو الشأن بالنسبة إلى عمان والمملكة العربية السعودية والكويت)، فلقد بلغت نسبة النفقات العامة على التعليم إلى مجموع النفقات العامة فى دولة الامارات ٢٨٪ وفى الجزائر ٢٤٪، بينما بلغت فى عمان ٥٪ وفى السعودية ١٠٪ وفى الكويت ٨٪ فقط، ورغم ما تتميز به هذه البلاد الأخيرة من طفرة بترولية(٤٣).

ويأتى بعد ذلك السؤال: ما العمل؟!

ويتبعه الجواب، بأن مهمة توفير حق التعليم للإنسان العربى، لن تكون مهمة الحكومات والأنظمة العربية وحدها، ولكنها سوف تكون أحد المهام الجوهرية المطروحة بإلحاح أمام الحركة الوطنية والشعبية العربية، وأمام المنظمات والهيئات والنقابات والجمعيات الشعبية وغير الرسمية، إن توفير حق التعليم سوف يمر عبر كفاح ونضال طويل ومرير، لأن التعليم نقيض الجهل ونقيض القهر والتسلط، ولذلك فلن تسمح به النظم السياسية العربية بسهولة، لأن القضية ليست قضية تمويل وإمكانيات مادية، حيث رأينا أن إخفاق النظام التعليمى العربى فى توفير الحد الأدنى من العلم والمعرفة للإنسان العربى لم يكن قاصراً على البلدان الفقيرة فقط، بل شمل البلدان الغنية أيضاً. لذلك فإن المهام الملقاة على عاتق القوى الوطنية والشعبية والمنظمات وعلى رأسها منظمات حقوق الإنسان، ثقيلة وكبيرة، وفى حاجة إلى تضافر الجهود وتعبئة الرأى العام حيال هذه القضية: كيف يحصل المواطن العربى على حقه فى التعليم دون اعتبار لونه أو جنسه أو دينه أو مكانته الاجتماعية والطبقية. إن هذه القضية فى حاجة إلى الندوات والمؤتمرات، وتعبئة الرأى العام العربى، من أجل انتزاع هذا الحق الذى لن يقدم على طبق من فضة للفقراء. ■

المصادر والهوامش:

١ - شبل بدران، «التعليم وحقوق الإنسان المصرى»، (**مجلة الهلال**، القاهرة، عدد ديسمبر، ١٩٨٧) ص ٥٢ - ٥٣.

٢ - شبل بدران، «أزمة تربية.. أم أزمة طبقة»، (**مجلة التربية المعاصرة، العدد الثامن**، القاهرة، ديسمبر، ١٩٨٧)، ص٥٥.

٣ - مصطفى طيبه، «حقوق الإنسان.. بين النفاق الدولى والواقع الأليم»، (**مجلة حقوق الإنسان العربى، العدد الثانى**، المنظمة العربية لحقوق الإنسان، القاهرة، ١٩٨٦)، ص٦٥.

٤ - عادل عازر وطلعت عبدالحميد، «حق الإنسان العربى فى التعليم»، **مجلة التربية المعاصرة، العدد الثالث**، القاهرة، مايو ١٩٨٥)، ص١٥٩.

٥ - لويس عوض، الثورة الفرنسية، **جريدة الأهرام**، عدد السبت ١٩٨٩/٩/٩.

٦ - الأمم المتحدة، مكتبة الإعلام العام، **الأمم المتحدة وحقوق الإنسان، فى الذكرى الثلاثين**، (نيويورك، ١٩٨٢) ص١٥.

٧ - كامل زهيرى «حقوق الإنسان وحق المواطن فى الإعلام - محاولة نقدية - (**مجلة أدب ونقد، العدد ٤٥**، القاهرة، مارس ١٩٨٩). ص١٤ - ١٦.

٨ - المرجع السابق، ص ١٦ - ١٧.

٩ - محمد عصفور، «ميثاق حقوق الإنسان العربى ضرورة قومية ومصيرية»، فى: **الديمقراطية وحقوق الإنسان فى الوطن العربى**. (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٣)، ص٣٢٠.

١٠ - حسن نافعة، «الجامعة العربية وحقوق الإنسان»، (**مجلة شئون عربية، العدد ١٣**، مارس ١٩٨٢)، ص ٤٩٥.

١١ - وحيد رأفت، «القانون الدولى وحقوق الإنسان»، (**المجلة المصرية للقانون الدولى، السنة ٣٣**، القاهرة، ١٩٧٧)، ص٤٢.

١٢ - حسين جميل، «فى سبيل إنشاء محكمة عربية لحقوق الإنسان العربى»، فى الديمقراطية وحقوق الإنسان فى الوطن العربى، مرجع سابق، ص٣٦١.

١٣ - عبدالرفيع جواهرى، «ضمانات ممارسة الحقوق المدنية والسياسية»، مجلة حقوق الإنسان العربى، مرجع سابق، ص٨٥.

١٤ - لعل تاريخنا العربى ملىء بالعديد من الشواهد التى تبرهن على صحة تلك المقولة، فما وقع فى الجزائر من اعتقال المحامى الجزائرى الأستاذ/ على يحيى عبدالنور بسبب ممارسته لنشاطه فى حقل حقوق الإنسان باعتباره رئيساً للرابطة الجزائرية للدفاع عن حقوق الإنسان. وفى مصر فى سبتمبر عام ١٩٨١ تم اعتقال العديد من القيادات الفكرية وأساتذة الجامعات والمحامين والكتاب وفئات المجتمع المصرى التى ناصرت حقوق الإنسان وساهموا فى تكوين جمعيات للدفاع عن حقوق الإنسان وأخيراً فى ١٩٨٩/٨/٢٤، تم اعتقال حسين عبدالوهاب شاهين عضو مجلس إدارة جمعية أنصار حقوق الإنسان بالاسكندرية والدكتور محمد السيد سعيد الخبير بمركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام والأستاذ أمير سالم المحامى، وهم أعضاء مجلس إدارة المنظمة العربية لحقوق الإنسان، لمناصرتهم حقوق الإنسان بعد تعذيب عمال الحديد والصلب وقتل أحد العمال أمام زملاءه إلى جانب العديد من أساتذة الجامعات والمناضلين السياسين والكتاب والقيادات العمالية وتم تلفيق قضية سياسية لهم.

١٥ - شبل بدران، التعليم وحقوق الإنسان المصرى، مرجع سابق، ص٥٣ - ٥٤.

١٦ - خالد الناصر، «أزمة الديمقراطية فى الوطن العربى»، فى: الديمقراطية وحقوق الإنسان فى الوطن العربى، مرجع سابق، ص ٤٧ - ٤٨.

١٧ - شبل بدران، «حول الفلسفة العربية للتربية، (**مجلة العلوم الاجتماعية الكويت، عدد خاص**، ١٩٨٨)، ١٨٤.

١٨ ـ المرجع السابق، ص١٩٨.

١٩ ـ الطاهر لبيب، الديمقراطية وحقوق الإنسان العربى، **ندوة المستقبل العربى، العدد ٤٧ السنة الخامسة**، يناير١٩٨٣)، ص١٥١ ـ ١٥٣.

٢٠ ـ خالد الناصر، «أزمة الديمقراطية فى الوطن العربى»، فى الديمقراطية وحقوق الإنسان فى الوطن العربى، مرجع سابق، ص٥٠.

٢١ ـ المرجع السابق، ص ٥١.

٢٢ ـ المرجع السابق، ص ٥١ ـ ٥٢.

٢٣ ـ شبل بدران، «التعليم فى القرية المصرية ـ دراسة استطلاعية حول نوعية التعليم والفرصة التعليمية والأصل الاجتماعى ـ (**مجلة التربية المعاصرة، العدد السابع**، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٧)، ص٦٨.

٢٤ ـ محمد نبيل نوفل، **دراسات فى الفكر التربوى المعاصر**، (الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٥)، ص٢١٣.

٢٥ ـ Ivan Illich, Celebration of Awareness, (Harmondsworth, Penguin Book, 1979), pp. 107 - 138.

٢٦ ـ محمد نبيل نوفل، دراسات فى الفكر التربوى المعاصر، مرجع سابق، ص٢١٣.

٢٧ ـ شبل بدران، التعليم فى القرية المصرية، مرجع سابق، ص٧٩.

٢٨ ـ عادل عازر وطلعت عبدالحميد، حق الإنسان العربى فى التعليم، مرجع سابق، ص١٦١.

٢٩ ـ إن اختيار البلدان العربية الواردة فى هذا الجزء، خضع لضرورة توافر البيانات والإحصائيات، وليس هناك تعمد فى الاختيار أو الانحياز، بقدر توافر المعلومات فى عقد السبعينيات والثمانينيات، كما أن الاختيار حاول أن يكون ممثلا للواقع العربى فى جملته، فتم اختيار بلاد المغرب العربى، لما لها من بعد ثقافى وتاريخى وجغرافى متجانس، وكذلك بالنسبة إلى بلدان الخليج العربى، والحديث عن مصر باعتبارها ممثلة ومعبرة عن بلاد المشرق العربى (سوريا والعراق ولبنان والأردن واليمن شماله وجنوبه).

٣٠ ـ الجهاز المركزى للتعبئة العامة والإحصاء، **الإحصاء السنوى**، (القاهرة، ١٩٨٧)، صفحات مختلفة.

٣١ ـ شبل بدران، التعليم وحقوق الإنسان المصرى، مرجع سابق، ص ٥٥ ـ ٥٧.

٣٢ ـ محمد عابد الجابرى، **سياسات التعليم فى المغرب العربى**، (عمان، منتدى الفكر العربى، ١٩٨٩)، ص٥٢.

٣٣ ـ المرجع السابق، ص٥٥.

٣٤ ـ المرجع السابق، ص ٩٥ ـ ٩٦.

٣٥ ـ المرجع السابق، ص ١٣١.

٣٦ ـ منير بشور، **اتجاهات فى التربية العربية**، (بيروت، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ ١٩٨٢)، ص٥٠.

٣٧ ـ اليونسكو، تأملات فى مستقبل التعليم فى المنطقة العربية خلال العقدين ١٩٨١–٢٠٠٠ (**مجلة التربية الجديدة، العدد٢١**، بيروت، ديسمبر ١٩٨٠، جدول رقم١، ٢).

٣٨ ـ وزارة التربية والتعليم، **بحث الكفاية الإنتاجية فى المدارس** (قطر، الدوحة، ١٩٧٢)، ص ٣٩–٤٨.

٣٩ ـ وزارة التربية والتعليم، **الكفاية الداخلية للتعليم بسلطنة عمان** (عمان، ١٩٨٣)، ص٣١-٤٠.

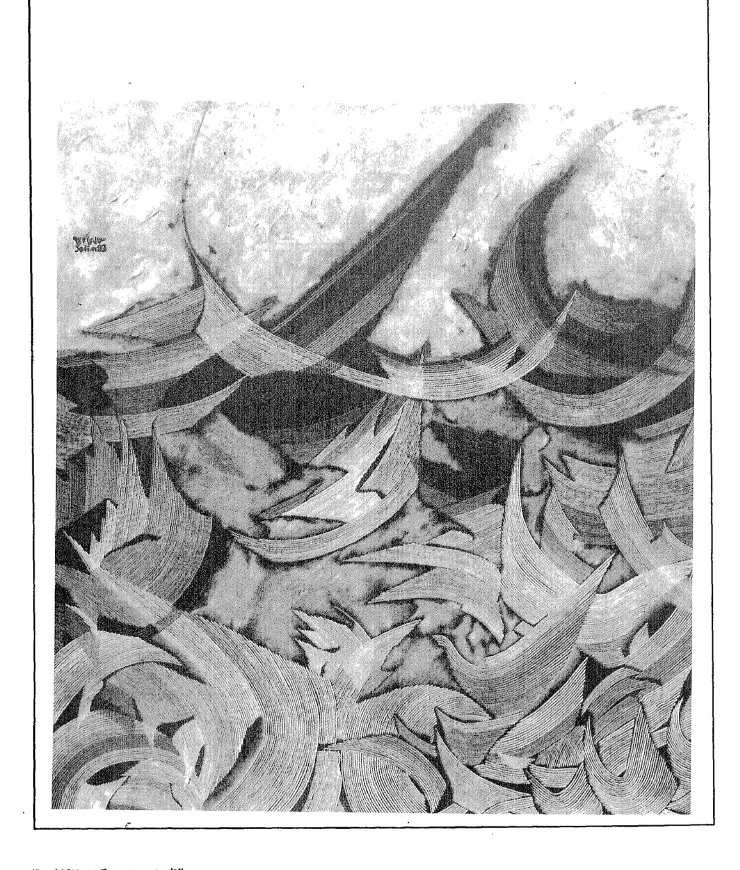
٤٠ ـ عبدالعزيز الجلال، **تربية اليسر وتخلف التنمية ـ مدخل إلى دراسة النظام التربوى فى أقطار الجزيرة العربية المنتجة للنفط** (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٩١، يوليو ١٩٨٥)، ص٣٢.

٤١ ـ المرجع السابق، ص١١٦.

٤٢ ـ World Book, **World Development Report, 1983** (Washingtion, D. C, The Bank, 1983) Tables 1-19 and 23, pp. 100-194.

٤٣ ـ عبدالعزيز الجلال، تربية اليسر وتخلف التنمية، مرجع سابق، ص١١٦ ـ ١١٧.





التعليم

ليلى الشربينى

قا إن قضية التعليم التلقينى ذات شقين:

ـ الموقف من العلم

ـ الموقف من الاختلاف فى الرأى

والاثنان يلتقيان فيما يمكن تسميته بالبنية الذهنية، فهى مثلما تنتج الإنسان المبدع تنتج أيضًا المتلقى المبدع الذى يتقبل المبدع ويعترف به، ومن ناحية أخرى يمكنها أن تنتج الدوجماتى الذى لا يتقبل إلا ما هو فى إطار معلوماته وقد يكون الدوجماتى هذا عالماً أو مفكراً.

ويمكننا أن نتصور فى المناخ الحالى، وفى إطار البنية الذهنية السائدة، أنه لو كان «جالوا» الذى وضع يده على الرياضيات المسماة فى حينها بالحديثة، وهو فى العشرين من عمره سيجد من يصغى إليه، ناهيك عن «هايزنبرج» أو «شومسكى» والأمثلة كثيرة.

ربما أصبح جالوا مبدعًا وربما أصبح هايزنبرج أو شومسكى كذلك، ولهما الفضل فى الإبداع لكن ألا يجدر بنا أن نذكر ونذكِّر بالمناخ الذى تقبلهم وحاورهم وتبنى إبداعهم؟ ألا يجدر بنا أيضا أن ننحنى للأذن الصاغية التى باركت إبداعهم ولم تزدر أحداً منهم لصغر سنه أو لأنه أتى بالجديد؟

وبعد، إن ثقافتنا مازالت ثقافة تحصيل وليست ثقافة إبداع والتلميذ يُعدُّ للتلمذة الأبدية بينما ونحن فى عصر الذكاء يجب أن يُعدّ التلميذ ليتجاوز أستاذه.

ويمكننا أن نتساءل ما البنية الذهنية التى يضعها التعليم فى مصر؟ إن التعليم يعتمد على التلقين بشتى صوره، فحتى العلوم المفترض فيها ترسيخ مناهج التحليل والتفكير المنطقى تلقَّن. ألا تعطى للطلبة النماذج لتمارين الكيمياء والفيزياء والرياضة حتى إذا جاء الامتحان تعّرف التلميذ على النموذج فكتب الحل؟

وبذلك يكون قد تخرج هكذا دون تحليل ودون منهج أو منطق يقوده للحل السليم.

إذن هو ـ عبر تلك العملية التربوية، إذا جاز نعتها بالتربوية ـ تعلم الترديد، كما تعلم أن يكون (ما وصفه «أو هر» عالم الذكاء الصناعى) إسفنجة تخر ما بها إذا عصرت يوم الامتحان.

إذن هو متعلم صورى، بنيته الذهنية لم يهذبها التعليم، فلا تحليل ولا نقد ولا إعادة نظر... إلخ عبر العمليات الذهنية الراقية التى تفرز المبدع عالماً كان أو مفكراً أو فرداً عادياً قادراً على اتخاذ الموقف المبنى على رؤيا حرة مرتكزة على منطق حتى وإن قاده هذا المنطق إلى معارضة أو تجاوز من سبقوه. هذا التعليم إذن يؤكد عملية التلمذة المستمرة، كما ذكرنا من قبل، بدلا من أن يعد التلميذ ليتجاوز أستاذه بما أعد له من تفكير منهجى وعلمى وليس بما لقن من معلومات.

إذن فمقاومة جمود البنية الذهنية عبر التعليم هى مقاومة للتخلف ليس فقط العلمى لكن أيضاً الاجتماعى.

فنحن قد نتفق أو نختلف مع «جوربا تشوف» لكنه رأى ـ بعين بصيرة ـ العلاقة بين الدوجماتية وتخلف بلاده عن ركب الإبداع العلمى والتكنولوجى العالمى فكيف يأتى العلم والتكنولوجيا والإبداع من عقلية تتحرك ببنية تغلب عليها الدوجماتية كما يغلب عليها التعصب ولا نقول الأصولية.

فالأصولية ليست فى الانتماء إلى هذا المذهب أو ذاك بقدر ماهى طريقة فى اعتناق

التلقينى

والبنية الذهنية الأصولية

عقيدة أو مذهب، هى إذن تكمن فى بنية ذهنية يرسخ فيها المذهب المعتنق فيحكم معتنقه على ماهو مغاير له بالخروج عن الطريق السوى، فيضفى على نفسه الحقيقة المطلقة، وعلى غيره الكفر بهذه الحقيقة والأمثلة كثيرة بدءاً من الصهيونية إلى الستالينية مروراً بالإسلام السياسى. وعدم الأصولية هو أن يرى الانسان «الآخر» هذا الآخر المختلف الذى يرى العالم من منظور آخر. والانسان ليس مطالباً بأن يسير وراء هذا الآخر لكن فقط أن يعترف به كقيمة، كوجهة نظر أو كعقيدة مختلفة وقضية نصر أبو زيد فجرت الأصولية بشتى صورها فى المجتمع المصرى وخاصة مجتمع المثقفين:

أُدين نصر أبو زيد

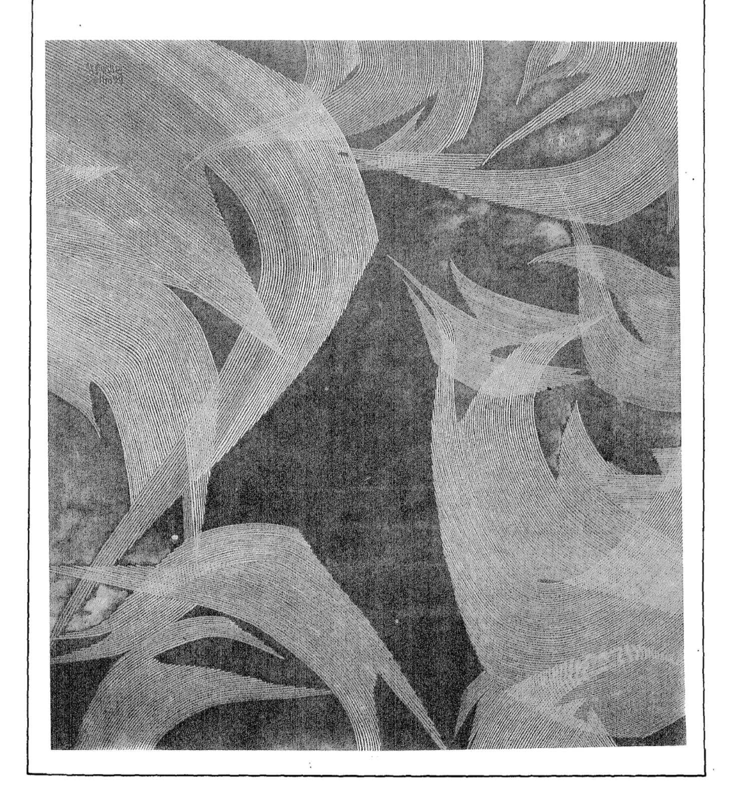
فأُدين من أدانه

وهناك فرق كبير بين الإدانة وبين الاختلاف، فالإدانة حكم والاختلاف فى الرأى رؤيا مغايرة أو موقف مغاير من واقع ما أو من قول ما والاختلاف وارد بمقتضى المعتنق من مذهب أو عقيدة لكن الحكم والإدانة غير واردين بمقتضى تدخل العلم والمنطق المكتسبين من مسيرة الإنسانية. فالكنيسة التى حكمت على جاليليو هى نفسها التى أفرزت ديكارت وهيجل وغيرهما. وعندما نعود إلى قضية نصر فالمطلوب هو حق الاختلاف وليس الحق فى الحكم ومن ثم إدانة الآخر لمجرد الاختلاف معه.

فلا يجدر بنا والإنسان يمر بطفرة حضارية أن يكون فى مجتمعنا «نصر» ثم نصر آخر وربما آخرون وتشتعل النار وتلتهب الرءوس لتبرد وكأن القضية حفظت فى أرشيف محكمة ما ثم يشتعل من جديد مع نصر آخر كما حدث مع لطفى الخولى مثلا.

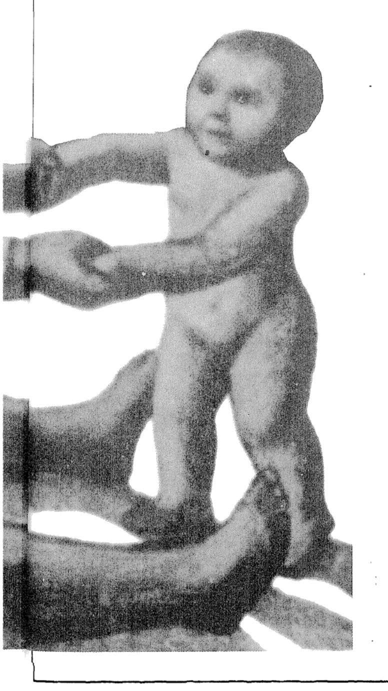
يجب الاعتراف بالاختلاف على أنه أمر طبيعى وجزءمن عجلة التطور وعدم التوارى وراء أحكام وإدانات لمجرد العجز عن الحوار وعن تقبل رؤية الآخر التى قد يكون لها مبرراتها المنطقية وذلك أياً كانت هذه الرؤيا.

فالقضية سواء بشقها العلمى أو بشقها الاجتماعى هى فى الإصغاء وقبول أو رفض ما يطرح بناءً على تحليل منطقى لمقولة الآخر، فرفض الآخر مثل قبوله تماماً يجب أن تدعمه الحجة المنطقية وليس الارتكاز على «دوجما» تبرر القبول أو تبرر الرفض ولتكسر الحلقة التى تدور فيها ومحاربة التعليم التلقينى ليست فى الوقوف مع نصر أو ضد نصر بقدر ماهى كيف ولماذا؟ ■




الفصول والغايات

الأنـــــثــــــــــــــــــــــــو



ربما كانت السمة الأساسية لزمننا الحاضر، تتمثل فى تدمير المقدسات، التى تأسست فى حقب وعصور سابقة، ثم أصبحت ضمن مكونات الحضارة الإنسانية بمرور الوقت، وهذه المقدسات لاتتعلق بالمعتقد الدينى فقط، وإنما تشمل تقسيم العمل داخل المجتمع الإنسانى، والعلاقة بين بُنَى المجتمع المتعددة، والطقوس الاجتماعية بداية من التكوين والميلاد وحتى الموت أو الآخرة، وكيفية إدارة هذه المجتمعات وبواسطة مَنْ.

هناك مراجعة شاملة لكل هذا، تبدأ بإعادة كتابة التاريخ، وإعادة تفسيره، بقيادة فئات وشرائح وأجناس، كانت مهمشة طوال هذا التاريخ، ولأنه لايمكن إنجاز كل هذا، بغير هدم شبكة كاملة من القيم، وبغير مشاركة أولئك المهشمين فى إدارة المجتمع، وبغير إحلال مفاهيم جديدة تخص: الوطن - العشيرة - العائلة - الأسرة - الفرد - الأخلاق - الفن... لكل هذا كانت الثورات المتتالية لتحرير العبيد والعمال والتى لا يمكننا الجزم بنتائجها فى أركان الأرض، وإن كان من الممكن أن نجزم



من لوحة للفنان عزالدين نجيب

بوجود عقد اجتماعى جديد، يبدو متكاملاً وعادلاً من وجهة نظر «رجل» ما قبل حركات حقوق الإنسان الراديكالية الجديدة.

لقد تعاملت هذه الثورات من خلال فلسفاتها - التى تشبه إلى حد بعيد الكتب الدينية - مع الإنسان باعتباره جنساً واحداً يقود السفينة (وهو فى العادة الذكر) ولابأس بالمشاركة المحدودة لرئيس الخدم (امرأة فى العادة) وكذلك جماهير البحارة (الشغيلة الأجراء).

لهـذا لم يعـد السـؤال الذى يواجـه الخـدم والبحـارة هو البحث عن بديل لكل مقـدس يتهاوى، وإنما البحث عن مقدس آخر لهدمه، لقد هدمت حضارة ما بعد الحداثة الإله الكبير المتفرد الذكر الذى يوزع الرحمة والعذاب على عبيده وإمائه وأنعامه، ويضع فى سفينته الناجية «من كل زوجين اثنين» لأن إنسان هذا الزمان أصبح ـ فقط - فردًا واحدًا.

«والأنثوية» (Feminism) هى التى تقود الآن آخر ثورات الإنسان الكبرى، خاصة بعد أن تهاوت الثورة السابقة (الماركسية) والتى راهنت عليها جموع النساء الثوريات فى النصف الأول من القرن العشرين، ووجدن أنفسهن - فى نهاية المطاف - فى وضع أدنى من نساء «المخادع» ! فى الجانب الرأسمالى من العالم.

ونقول ثورة لأن حركة الأنثوية المعاصرة، لا تسعى نحو تحسين شروط حياة النساء، وإنما قلب هذه الشروط كلية، فى ظل مفاهيم جديدة وثورية، بداية من تخطى العائلة وحتى تخطى التكوين الأصغر والذى يؤبّد وضع المرأة فى ذلك الركن من المجتمع وهو الأسرة.

لهذا نجد الآن خصوم هذه الحركة يرتدون مئات السنين إلى الخلف ويبكون العائلة التى انهارت، والأسرة التى فى طريقها للانهيار، لصالح «فريق» جديد يتكون من أفراد لهم نفس الحقوق، وستكون «العلاقة» المبنية على التكافؤ هى الرابط بينهم، وليست مجموعة من المقدسات التى لا تقبل سوى الإذعان، بينما سيعود الذكر مجرد فرد فى الفريق الجديد.

لن يكون هناك مكان للأب / الذكر يموت «ويُحَنَّط» جثمانه ليصبح رمزًا لإرهاب القادمين وضمانة لخضوعهم، لهذا فإن الأدبيات الأنثوية الجديدة، لا تحاول تأكيد مكانة المرأة «الهامة»

الأنثـــــوية

فى المجتمع، وإقناع الذكر بتهافت تصوراته عن الأنثى، والتى وثقها فى الكتب الدينية والأدب والفن والموروث الشعبى، بل إن هذه الأدبيات تشرع بالفعل فى إعادة قراءة التاريخ، وإنزال الذكر عنوة من منصة القيادة.

وكل حركة هناك أجنحة عديدة لهذه الحركة، منها المتطرف والمعتدل والمحافظ، المتطرفات يعملن على أن يكون الذكر هو «الساحرة الشريرة» بعد أن يفقد حيويته الجنسية (انتقاماً لما فعله أسلافه الذكور بالإناث) والمعتدلات ينظرن إلى ضمان حقوق للأنثى مساوية تماماً لحقوق الذكر فى كافة المجالات، وتكون هذه الحقوق، ضمن مواد القوانين المكتوبة والموثقة فى المجتمع. أما المحافظات فكل ما يسعين إليه هو تحسين الشروط التى تحكم حياة المرأة، وتحدد دورها الأبدى فى المجتمع، وصولاً إلى ترسيخ المساواة بعد أن تصبح قيمة اجتماعية يعترف بها أغلبية المجتمع، وبالتالى يسهل بعد ذلك تقنينها وحمايتها بقوة القانون.

وكل فريق من هؤلاء له أدبياته النظرية ودستوره العملى، وفى الشرق الإسلامى ما زالت الأنثوية - بشكل عام - تسعى إلى الالتحاق بركب الجناح المحافظ، وذلك لأن الأسس التى ترتكز عليها الأنثوية مازالت غير مكتملة، وأولها إرساء أركان المجتمع المدنى، والخطوة الأولى فى ذلك فصل الدين عن الدولة، وبالتالى، تحديث القوانين التى تتعلق بالنساء، حيث مازالت هذه القوانين تمثل مجتمعات وشرائع لم تعد موجودة فى الواقع.

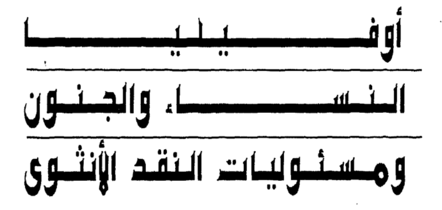
ولعل أخطر ما يواجه الحركة فى مجتمعاتنا، اختلاط مفاهيم الوطنية والتحرر من الاستعمار، بوضع الذكر فى المجتمع، بحيث يعد الخروج على هذا الخليط توجهاً استعمارياً تغريبياً وأحياناً صهيونياً! بالإضافة إلى الترسانة التراثية الدينية، التى تجعل من وضع الأنثى المتدنى ركناً أساسياً من أركان الإيمان.

وفى هذا المحور الذى تقدمه «القاهرة» سوف يجد القارئ دراسات ومقالات تنتمى لمختلف الأجنحة فى حركة الأنثوية، وربما يغيب ما يمثل التيار المتطرف، وهو غياب لا يلغى حضوره فى الواقع. ■

(التحرير)

الأنثوية





أوفيليا النساء والجنون ومسئوليات النقد الأنثوى

إلين شوالتر

ترجمة: عبدالمقصود عبدالكريم

قد أعلنتُ، على سبيل «الإغواء» أننى أودُّ اليوم أن أتحدث عن تلك القطعة من الطُعْم التى تدعى أوفيليا، وسوف أكون عند كلمتى».

هذه هى الكلمات التى يستهل بها جاك لاكان سيميدار التحليل النفسى عن هاملت فى باريس فى عام ١٩٥٩. لكن لاكان لم يكن عند كلمته بالرغم من إغوائه المرجو. إنه يواصل الحديث عن هاملت فى إحدى وأربعين صفحة، وحين يذكر أوفيليا، لا تعدو أن تكون سوى ما يدعوه لاكان «موضوع أوفيليا The object of Ophelia» ـ أى موضوع الرغبة الذكورية عند هاملت. إن كلمة أوفيليا، كما يؤكد لاكان، مشتقة من «O-Phallus» [أوه ـ القضيب»]، وينحصر دورها فى الدراما فى القيام بوظيفة التصوير الخارجى لما نتوقع بأن لاكان، فى ضوءأعماله الباكرة مع النساء الذهانيات، يعتقد على نحو مخيب للآمال بأنه القضيب كدالٍّ متعال(١) وحتى تلعب هذا الجزء بوضوح تصبح أوفيليا «أساسية»، كما يعترف لاكان؛ ولكن لأنها فقط، بتعبيره، «ترتبط إلى الأبد، لقرون، بصورة هاملت».

إن لعبة الطُعْم والتبديل Bait - and - switch [جذب المستهلك بالإعلان عن سلعة رخيصة ثم تشجيعه على شراء سلعة غالية] التى يلعبها لاكان مع أوفيليا مشكوك فى دوافعها لكنها معتادة فى النظر إليها فى الطب النفسى والنصوص النقدية. إن أوفيليا، بالنسبة لمعظم نقاد شكسبير، شخصية ثانوية عديمة الأهمية فى المسرحية، مؤثرة فى ضعفها وجنونها ولكنها أساساً مسوقة، بالطبع، فيما تقوله لنا عن هاملت. وبينما حاولت قارئات شكسبير أن يدافعن غالبا عن أوفيليا، إلا أن حتى الناقدات الأنثويات فعلن هذا ببعض

الارتباك. وكما تعترف أنّيت كولودنى Annette Kolodny بصورة تدعو للرثاء: «برغم كل شئ، إنه عبء ثقيل أن نطلب من المشاهد أن يركز على معاناة أوفيليا فى مشهد بينما يكون مستغرقًا دائمًا ومثبتًا عينه على هاملت»(٢).

إلا أن النقد الأنثوى حين يتيح لأوفيليا أن تجعل هاملت فى مؤخرة المسرح، يأتى أيضاً إلى المقدمة بالقضايا فى مناقشة نظرية تشهد تقدمًا مستمراً عن الروابط الثقافية بين الأنوثة، والنشاط الجنسى للأنثى، والجنون، والتمثيل. ومع أن النقد يهمل أوفيليا، إلا أنها ربما تكون البطلة التى تصور ويستشهد بها أكثر من سواها من بطلات شكسبير. إن حضورها كموضوع فى الأدب، والثقافة العامة، والرسم، من ريدون Redon الذى يرسم غرقها، إلى بوب دلان Bob Dylan الذى يضعها على Desolation Row، إلى كانون ميلز Cannon Mills الذى أطلق اسمها على نمط من اللوحات الزهرية، يتناسب عكسياً مع غيابها عن نصوص النقد الشكسبيرية. لماذا أصبحت نموذجًا قوياً واستحواذاً فى ثقافتنا الميثولوجية؟ إن هاملت بقدر ما يصف أوفيليا بـ «المرأة» و«الهشاشة»، بقدر ما يستبدل رؤية أيدلوجية للأنوثة برؤية شخصية، هل تمثل المرأة حقًا، وهل جنونها يمثل اضطهاد النساء فى المجتمع مثلما هو الحال فى التراجيديا؟ بالإضافة إلى ذلك، حيث أن لرتيس يصف أوفيليا بأنها «وثيقة فى الجنون»، فهل تمثل الطراز النصىّ البدائى للمرأة بوصفها جنوناً أم للجنون **بوصفه** امرأةً؟ وأخيرا، كيف يجب على النقد الأنثوى أن يمثل أوفيليا فى خطابه الخاص؟ ما مسئوليتنا تجاهها بوصفها شخصية وبوصفها امرأة؟

لقد قدمت الناقدات الأنثويات استجابات متنوعة لهذه الأسئلة أكدت بعضهن أن علينا أن نمثل أوفيليا كما يمثل محام زبوناً، أى أن علينا أن نكون هوراشيوها، أن نذكرها فى هذا العالم القاسى ونذكر قضيتها للمتشكك على نحو صحيح. إن كارول نيلى Carol Neely، مثلاً، تصف الدفاع - متحدثة عن أوفيليا - بأنه دورنا الحقيقى، وتكتب: «بوصفى ناقدة أنثوية، علىّ أن «أحكى» قصة أوفيليا»(٣) ولكن ماذا نعنى بقصة أوفيليا؟ قصة حياتها؟ قصة تضليلها على أيدى أبيها، وأخيها، وحبيبها، والمحكمة، والمجتمع؟ قصة نبذها وتهميشها بواسطة نقاد شكسبير من الذكور؟ لنتخيل ماضى أوفيليا، لا يقدم شكسبير لنا سوى القليل جداً من المعلومات. إنها لا تظهر فى المسرحية إلا فى خمسة مشاهد من بين عشرين مشهداً؛ ولا تعرف قصة حبها لهاملت فيما يسبق أحداث المسرحية إلا ببعض الارتدادات Flashbacks الملتبسة. يتم التقليل من شأن مأساتها فى المسرحية؛ إنها، على عكس هاملت، لا تصارع اختيارات أو بدائل أخلاقية. هكذا تخلص ناقدة أنثوية أخرى هى لى ادواردز Lee Edwards إلى أن من المستحيل إعادة بناء سيرة حياة أوفيليا من النص: «نستطيع أن نتخيل قصة هاملت بدون أوفيليا، لكن أوفيليا بدون هاملت لا قصة لها بكل معنى الكلمة»(٤).

وإذا تحولنا عن النظرية الأنثوية الأمريكية إلى الفرنسية، فربما تؤكد أوفيليا استحالة تمثيل الأنوثة فى الخطاب البطريركى إلا كجنون، أو تفكك، أو ميوعة، أو صمت. فى اللغة الفرنسية البطريركية النظرية وفى الرمزية، تبقى على جانب السلب، والغياب، والعوز. إن أوفيليا، بالمقارنة مع هاملت، هى بالتأكيد مخلوق العوز. إنها تقول له فى مشهد مصيدة الفئران Mousetrap «إننى أفكر فى لا شئ»، ولكنه يلوى كلماتها بقسوة:

هاملت: ما أجمل فكرة أن يرقد المرء بين سيقان العذارى

أوفيليا: ماذا يا مولاى؟

هاملت: لا شئ.

(الفصل الثالث، المشهد الثانى ١١٧ - ١١٩)

كانت كلمة «لا شئ nothing»، فى العامية الإليزابثية، تطلق على العضو الجنسى للأنثى، كما فى **صخب كثيرمن أجل لا شئ** Much Ado About Nothing ومن ثم فإن «لا شئ» بالنسبة لهاملت هو أن يرقد بين سيقان العذارى، لأن الأعضاءالجنسية للنساء، فى النظام البصرى للتمثيل والرغبة، «تمثيل الهلع من ألا يوجد شئ يرى»(٥). بتعبير المحللة النفسية لوس اريجرى Luce Irigaray. حين تجن أوفيليا تقول جرترود إن «كلامها لا شئ»، مجرد «استخدام مشوه». وهكذا فإن كلام أوفيليا يمثل الهلع من ألا يوجد شئ يقال بالشروط العامة التى تحددها المحكمة. وبتجريد قصة أوفيليا من التفكير، والنشاط الجنسى، واللغة، تصبح قصة الزيرو، الدائرة المفرغة أو لغز الاختلاق الأنثوى، صفر النشاط الجنسى الأنثوى الذى على التأويل الأنثوى أن يكتشف معناه(٦).

ثمة مقاربة ثالثة لقراءة قصة أوفيليا بوصفها معنىً استعاريًا فى التراجيديا، قصة هاملت المكبوتة. وفى هذه القراءة تمثل أوفيليا المشاعر القوية التى اعتقد الإليزابثيون والفرويديون أنها نسوية وغير رجولية. يقول لرتيس عن دموعه وهو يبكى أخته الميتة «حين تكف هذه [الدموع]/ ستبرز المرأة» - بمعنى أن الجزء الأنثوى المخزى من طبيعته سيزال. إن اشمئزاز هاملت من السلبية الأنثوية فى نفسه، طبقًا لرأى دافيد ليفرنز Levernz فى مقال مهم بعنوان «المرأة فى هاملت»، يترجم إلى تحول عنيف ضد النساء، وإلى سلوكه الوحشى تجاه أوفيليا ويرى ليفرنز، من ثم، أن انتحار أوفيليا يصبح «صورة مصغرة لعالم عقاب الذكر للأنثى، لأن «المرأة» تمثل كل ما ينكره الرجل العاقل»(٧).

ربما كانت الحساسية العاطفية لهاملت، التى يمكن تصورها بسهولة بوصفها أنثوية هى السبب فى أنه دور البطل الذكرى الوحيد فى أعمال شكسبير الذى لعبته نساء بصورة منتظمة، وبصورة تقليدية منذ سارا برنار إلى ديان فينورا فى أحدث إنتاج أخرجه جوزيف بپّ Papp. يتأمل ليوبولد بلوم، فى **عوليس**، هذا التقليد، مستغرقًا فى دور هاملت الذى تلعبه الممثلة مسز باندام بالمر: «ذكر متنكر. ربما كان امرأةً؟ لماذا انتحرت أوفيليا؟»(٨).

ومع أن هذه المقاربات كلها تتمتع بالكثير مما يجعلها مقبولة إلا أن كلاً يطرح مشاكل نقدية أيضًا. أن نحرر أوفيليا من النص، أو أن نجعل منها مركزاً تراجيدياً، يعنى أن نعيد صياغتها لتلائم أهدافنا الخاصة؛ أن نجعلها تتلاشى إلى رمزية أنثوية للغياب يعنى أن نصادق على هامشيتنا الخاصة؛ أن نجعل منها أنيما anima [الجزء الأنثوى من شخصية الذكر] هاملت يعنى أن نقلصها إلى استعارة لخبرة ذكورية. بدلاً من

ذلك أود أن أفترض أن لأوفيليا قصتها الخاصة التى يمكن للنقد الأنثوى أن يرويها؛ ليست قصة حياتها، أو قصة حبها، أو قصة لاكان، لكنها بالأحرى تاريخ تمثيلها. إن هذا المقال يحاول الجمع بين فصائل التفكير الأنثوى الفرنسى «الأنوثة»، والطاقات الإمبيريقية للبحث الأمريكى التاريخى والنقدى: الربط بين النظرية الفرنسية والبراعة اليانكية yankee [الأمريكية].

باقتفاء صورة أوفيليا فى الرسم الإنجليزى والفرنسى وفى التصوير والطب النفسى والأدب، وفى الإنتاج المسرحى أيضاً، سأبين أولاً الروابط التمثيلية بين جنون الأنثى والنشاط الجنسى للأنثى. ثانياً، أود أن أوضح التأثير المتبادل بين نظرية الطب النفسى والتمثيل الثقافى. إننا نستطيع، كما لاحظ أحد مؤرخى الطب، أن نقدم مختصر جنون الأنثى بعرض الرسوم التوضيحية لأوفيليا طبقاً للتسلسل الزمنى؛ وذلك لأن الرسوم التوضيحية لأوفيليا لعبت دوراً أساسياً فى البناء النظرى لجنون الأنثى(٩). أخيراً، أود أن أوحى بأن المراجعة الأنثوية لأوفيليا تنشأ عن حرية الممثلة بقدر ما تنشأ عن تأويل الناقد(١٠). وحين بدأ تمثيل أدوار بطلات شكسبير بواسطة النساء بدلاً من الأولاد، خلق حضور جسد الأنثى وصوت الأنثى، بعيداً تماماً عن التأويل التفصيلى، معانٍ جديدةً وتوترات مدمرة فى هذه الأدوار، وربما كان هذا أكثر أهمية فى حالة أوفيليا. وبتأمل تاريخ أوفيليا على خشبة المسرح أو بعيداً عنها، سأوضح الخلاف بين تمثيل الذكر وتمثيل الأنثى لأوفيليا، ودورات الكبت النقدى والإصلاح الأنثوى الذى يمثل النقد الأنثوى المعاصر أحدث مراحله بالبدء من هذه المعطيات من التاريخ الثقافى، وبدل الانطلاق من شبكة نظرية الأدب، آمل أن أتوصل إلى النتائج بفهم أكبر لمسئوليات النقد الأنثوى، وإلى منظور جديد لأوفيليا أيضاً.

أشارت بريدجت ليونز Bridget Lyons إلى «أن أوفيليا، من بين كل شخصيات هاملت، هى الأكثر حضوراً بلغة المعانى الرمزية باستمرار»(١١). إن سلوكها، ومظهرها، وإيماءاتها، وثيابها، ودعاماتها Props [كل ما يستعان به فى الإخراج المسرحى]، مشحونة بمغزى شعارى، وقد

الأنثـــوية

بدا، بالنسبة لأجيال عديدة من نقاد شكسبير أن دورها فى المسرحية أيقونىiconographic أساساً. إن المعانى الرمزية لأوفيليا، علاوة على ذلك، أنثوية بصورة خاصة. وبينما الجنون بالنسبة لهاملت ميتافيزيقى، مرتبط بالثقافة، فإنه بالنسبة لأوفيليا نتاج جسد الأنثى وطبيعة الأنثى، ربما أنقى أشكال الطبيعة. كانت تقاليد جنون الأنثى محددة بدقة على خشبة المسرح الإليزابيثى. ترتدى أوفيليا ثياباً بيضاء، تزين نفسها بـ «أكاليل غريبة، من الزهور البرية»، وتدخل، طبقاً لقواعد إخراج الكوارتو «الردئ»، على خشبة المسرح، «ذاهلة، تلعب على عود و «شعرها أسفل الغناء». إن أحاديثها تتميز باستعارات مفرطة، وتداعيات غنائية حرة، و «مجازات جنسية متفجرة»(١٢). إنها تغنى مواويل كئيبة وداعرة، وتنهى حياتها غرقاً.

إن هذه التقاليد كلها تحمل رسائل خاصة عن الأنوثة والنشاط الجنسى. إن بياض أوفيليا العذرى الفارغ يتباين مع زى هاملت المدرسى، «ملابسه السوداء الوقورة». إن زهورها توحى بالصورة المزدوجة المتنافرة للنشاط الجنسى الأنثوى بوصفه تفتحاً وتلوثاً فاسقاً، إنها «طفلة، الرعوى التى تفقد بكارتها رمزياً حين توزع زهورها وأعشابها البرية. إن «الأكاليل المعشبية، و «الثياب الأرجوانية الطويلة، القضيبية التى ترتديها فى طريقها إلى الموت تنمّ عن نشاط جنسى بذئ ومتنافر لم تستطع مرثاة جرترود المفعمة بالحب أن تحجبه تماماً(١٣). إن الإخراج المسرحى فى الدراما الإليزابيثية واليعقوبية يدل حين تدخل المرأة بشعر أشعث على أنها إما أن تكون مجنونة أو ضحية اغتصاب جنسى؛ إن شعرها المضطرب، خروجها على اللياقة، يوحى بالفجور فى كل حالة(١٤). إن الأغانى الفاسقة والألفاظ الفاجرة التى تنطق بها أوفيليا المجنونة، مع أنها تجعلها تنفذ إلى «مجال من الخبرة مختلف تماماً، عما يتاح لها كابنة مطيعة، تبدو أحد الأشكال المقررة لتؤكد ذاتها كامرأة، وقد تلاها موتها سريعاً كما لو كان عقاباً(١٥).

إن الغرق أيضاً ارتبط بالأنوثة، بميوعة الأنثى مقابل جفاف الذكر. فى مناقشة «عقدة أوفيليا، يقتضى جاستون باشلار الفينومينولوجى الارتباطات الرمزية بين النساء، والماء، والموت. إنه يرى أن الغرق يصبح الموت الأنثوى الحقيقى فى دراما الأدب والحياة، إنه غمر جميل وخضوع فى العنصر الأنثوى. إن الماء هو الرمز العضوى العميق للمرأة السائلة التى تغرق عينيها فى الدموع بسهولة، كما أن جسدها مخزن للدم، وسائل السلى [السائل الذى يحيط الجنين فى الرحم]، واللبن. ويفهم رجل، مثل لرتيس، هذا الانتحار الأنثوى بالتوصل إلى الأنثوى فى نفسه، وباستسلام مؤقت لميوعته الخاصة - أى، دموعه، ويصبح رجلاً من جديد حين يجف مرة أخرى - حين تتوقف دموعه(١٦).

إن سلوك أوفيليا ومظهرها، على المستوى الأكلينيكى، من سمات المرض الذى كان الإليزابيثيون يشخصونه «ملنخوليا الحب الأنثوى»، أو جنون العشق erotomania. وقد صارت الملنخوليا مرضاً سائداً بين الشبان، خاصة فى لندن، منذ حوالى عام ١٥٨٠، وهاملت ذاته نموذج أصيل للبطل الملنخولى. إلا أن انتشار الملنخوليا مرتبطة بالعبقرية الفكرية والتخيلية «تخطى النساء على نحو غريب». وبدلاً من ذلك تم النظر إلى ملنخوليا النساء بوصفها ذات أصول بيولوجية وعاطفية(١٧).

على المسرح، قُدّم جنونُ أوفيليا، بوصفه نتيجة متوقعة لجنون العشق. ومنذ عام ١٦٦٠، حين ظهرت النساءللمرة الأولى على المسارح العامة، حتى بدايات القرن الثامن عشر، كانت الممثلات اللاتى لعبن دور أوفيليا وتم الاحتفاء بهن أكثر من الأخريات هن اللائى صدقت الإشاعة عن خيبة آمالهن فى الحب. وكان أعظم احتفال من نصيب سوزان مونتفورت Susan Mountfort، وهى ممثلة سابقة فى Lincoln's Inn Fields، وقد أصيبت بالجنون بعد أن خانها عشيقها، وذات

ليلة فى عام ١٧٢٠ هربت من حارسها، واندفعت إلى المسرح، وبالضبط مثل أوفيليا المساء كان عليها أن تدخل مشهد جنونها، «تطلعت إلى الأمام فى مكانها... بعيون برية وحركة مضطربة»(١٨). وكما كتب أحد معاصريها، «كانت فى الحقيقة أوفيليا ذاتها، بدرجة أذهلت الممثلين مثلما أذهلت الجمهور. لقد صنعت الطبيعة هذه المحاولة الأخيرة، إن قواها الحيوية خذلتها وماتت بعد ذلك مباشرة»(١٩). إن الخرافات المسرحية عززت اعتقاد ذلك العصر فى أن جنون الأنثى جزء من طبيعة الأنثى، إكراه ممثلة على أدائه أقل مما توضحه امرأة مخبولة فى أداء مشاعرها.

إن احتمالات التدمير أو العنف فى مشهد الجنون حذفت تقريبًا من على المسرح فى القرن الثامن عشر. وكانت القوالب الأغسطسية Augustan المتأخرة لمتخلوليا حب الأنثى نسخًا عاطفية تقلل من شأن قوة النشاط الجنسى للأنثى، وتجعل من جنون المرأة حقًا بارعًا لإحساس الذكر. إن ممثلات، من أمثال مسز لسنجهام -Lessing ham فى ١٧٧٢ ومارى بولتون Bolton فى ١٨١١، لعبن دور أوفيليا بهذا الأسلوب المحتشم، واعتمدن على الصور المألوفة للثوب الأبيض، والشعر المحلول، والزهور البرية للتعبير عن خبل أنثوى مهذب، يتناسب إلى حدٍّ بعيد مع الإنتاج التصويرى، ويتلاءم مع وصف صموئيل جونسون لأوفيليا بأنها شابة، جميلة، ورعة، وغير مؤذية. حتى مسز سيدونز Siddons فى ١٧٨٥ لعبت مشهد الجنون بوقار كلاسيكى فخيم. وفى الحقيقة، أدت الاعتراضات الأغسطسية، فى معظم الأوقات، على طيش لغة أوفيليا وسلوكها وعدم احتشامهما إلى فرض الرقابة على ذلك الجزء. بصورة متكررة تم حذف السطور التى تنطق بها، وأسند الدور إلى مطربة بدلا من إسناده إلى ممثلة، مما جعل أسلوب التمثيل موسيقيًا بدل أن يكون بصريًا أو لفظيًا.

وبينما كان الإنكار هو الاستجابة الأغسطسية للجنون، كانت الاستجابة الرومانسية هى الاعتناق(٢٠). تتخلل صورة المرأة المجنونة الأدب الرومانسى، من الروائيين القوطيين إلى وردزورث وسكوت Scott فى نصوص من قبيل «The Thorn» و«The Heart of Midlothian» حيث تبقى عرضة للاعتداء الجنسى، والحرمان، والتطرف العاطفى المثير. إن الفنانين الرومانسيين من أمثال توماس باركر وجورج شيفرد رسموا Crazy Kates و Crazy Anns مجهورات بصورة تثير الشفقة، بينما «Madkate» لهنرى فوسيلى تكاد تكون ممسوسة بصورة شيطانية، بتيمة العاصفة الرومانسية.

بدأ الإحياء الرومانسى لأوفيليا، فى المسرح الشكسبيرى، فى فرنسا وليس فى انجلترا. وحين ظهر تشارلز كيمبل للمرة الأولى فى باريس فى دور هاملت مع فرقة إنجليزية عام ١٨٢٧، قامت بدور أوفيليا فتاة أيرلندية ساذجة تدعى هاريت سميسون -Har riet Smithson. وقد استخدمت سميسون «قدرتها الهائلة فى الميم [mime التمثيل بحركات جسدية] لتصور بإيماءات دقيقة حالة تشوش ذهن أوفيليا»(٢١). دخلت، فى مشهد الجنون، بخمار طويل أسود، موصية بالصورة المعيارية للسر الجنسى الأنثوى فى الرواية القوطية، مع خصل من القش مبعثرة فى شعرها. وبينما كانت تغنى نشرت خمارها على الأرض، ونشرت الزهور فوقه على شكل صليب، كما لو كانت تحفر قبر أبيها، وجسدت قبرًا، قطعة من الحركة المسرحية بقيت رائجة بقية القرن.

ذُهلت الجماهير الفرنسية. تذكر دوماس «كانت المرة الأولى التى أرى فيها انفعالات حقيقية على المسرح، مانحةً الحياة لرجال ونساء من لحم ودم»(٢٢). وكان بين الجماهير فى الليلة الأولى شاب فى الثالثة والعشرين يدعى هيكتور برليوز، وقع مريضًا فى الحب، وفى النهاية تزوج من هاريت سميسون رغم المعارضة المسعورة من جانب أسرته. وظهرت صورتها بوصفها أوفيليا المجنونة فى الطبعات الشعبية وعرضت فى المكتبات ونوافذ محلات الصور. وقلدت المتأنقات ثيابها، وشاعت تسريحة «a'la folle»، المكونة من «خمار أسود مع خصل من القش متداخلة بطريقة رائعة، فى الشعر، فى أوساط الحب الباريسية، تطلعًا إلى شئ جديد دائمًا.

ومع أن سميسون لم تمثل أبدًا دور أوفيليا على المسرح الإنجليزى، إلا أن أداءها البصرى القوى أثر سريعًا على الإنتاج الإنجليزى بدوره؛ وأصبحت أوفيليا الرومانسية - فتاة صغيرة منقادة عاطفيًا على نحو محسوس إلى الجنون بصورة فاتنة - أصبحت بحق أسلوب التمثيل الدولى الشائع على مدى ١٥٠ عامًا تالية، من هيلنه موجيسكا Helena Modgeska فى بولندا فى ١٨٧١، إلى جين سيمونز Jean Simmons ذات الثمانية عشر ربيعا فى فيلم لورانس أوليفيه Olivier فى ١٩٤٨.

وبينما كان هاملت الرومانسى، فى عبارة كوليردج الشهيرة، يفكر كثيرًا، ويتمتع بـ «رجاحة القدرة التأملية، وذهن نشط، كانت أوفيليا الرومانسية فتاة تشعر كثيرًا وتغرق فى المشاعر. وقد بدا أن النقاد الرومانسيين شعروا بأنه كلما قلّ الكلام عن أوفيليا كان ذلك أفضل؛ المهم أن تنظر إليها. إن هازليت Hazlitt، على سبيل المثال، يصمت إزاءها، واصفًا إياها بأنها «شخصية مؤثرة على نحو رائع للغاية غالبًا مما يجعل المرء يمعن النظر فيها»(٢٤). بينما يمثل الأغسطيون أوفيليا موسيقيًا، يحولها الرومانسيون إلى أثر فنى objet d'art، كما لو كانوا يسلمون حرفيًا بمرثاة كلوديوس «مسكينة أوفيليا/ حيل بينها وبين نفسها وعقلها السديد،/ الذى بدونه تكون صورًا».

إن أداء سميسون يستعاد بأفضل ما يكون فى مجموعة من الصور رسمها ديلاكروا بين عام ١٨٣٠ وعام ١٨٥٠، وتظهر اهتمامًا رومانسيًا قويًا بالعلاقة بين النشاط الجنسى الأنثوى والجنون(٢٥). وأكثر لوحات ديلاكروا إبداعًا وتأثيرًا لوحة موت أوفيليا la mort d'ophélie التى رسمها فى عام ١٨٤٣، وهى الأولى من ثلاث دراسات إن التراخى الشهوانى فى اللوحة، وأوفيليا نصف معلقة فى تيار الماء بينما ثيابها تنزلق عن جسدها، استبق الفتنة الشبقية فى الهستيريا كما درسها جين مارتن شاركو -Char cot وتلاميذه، بما فيهم جانيت وفرويد. إن اهتمام ديلاكروا بأوفيليا الغريقة تكرر أيضًا لدرجة الاستحواذ فى الرسم فى أواخر القرن التاسع عشر. وقد رسمها قبل الروفائيليين pre Raphaelites الإنجليز مرات ومرات،

مختارين الغرق كما وصفته المسرحية فقط، دون أن تؤثر فيهم صورة ممثلة أو تعيق قدراتهم الخيالية.

فى عرض الأكاديمية الملكية فى عام ١٨٥٢، تظهر مخلوقة ضئيلة على هيئة طفلة شاردة على مدخل آرثر هيوز Hughes ـ نوع من أنواع أوفيليا تينكر بل Tinker Bell Ophelia ـ فى عباءة بيضاء رقيقة، تظهر جالسة على جذع شجرة بالقرب من مجرى مائى. والتأثير العام خافت، مفتقر إلى التحديد الجنسى، وغائم، مع أن القش فى شعرها يشبه تاجاً من الشوك. إن وضع هيوز للأنوثة فى شكل طفلة بجوار الاستشهاد المسيحى اكتسب مزيداً من القوة بوضع لوحة عظيمة لأوفيليا رسمها جون إيفرت ميليس Millais فى العرض ذاته. وبينما أوفيليا ميليس ذات فتنة حسية مثلما هى ضحية، إلا أن الفنان لا الموضوع هو ما يسود المشهد. إن تقسيم المساحة بين أوفيليا والتفاصيل الطبيعية، وهو تقسيم سعى إليه ميليس بمثابرة يحيلها إلى موضوع بصرى مرة أخرى؛ وكان سطح اللوحة صلداً، ومنظورها مسطحاً على نحو غريب، وضوؤها براقاً مما يجعلها متناقضة بقسوة مع صوت المرأة.

فى أواخر القرن التاسع عشر. أولاً، كان مراقبو المصحات العقلية الفيكتورية، أيضاً من المتحمسين لشكسبير، الذى صور فى مسرحياته نماذج من الاضطراب العقلى يمكن أن تطبق فى ممارستهم الإكلينيكية. كانت دراسة حالة أوفيليا دراسة بدت مفيدة على نحو خاص كتعليق على الهستيريا أو الانهيار العقلى فى المراهقة، وهى فترة التقلب الجنسى الذى اعتبره الفيكتوريون من المخاطر التى تحيق بالصحة العقلية للنساء. وكما لاحظ دكتور جون تشارلز بكنيل Buck-nill، رئيس الرابطة السيكولوجية الطبية، فى عام ١٨٥٩، «إن أوفيليا نوع حقيقى من فصيل من الحالات التى ليست غير شائعة على أية حال. إن أى طبيب نفسى متوسط الخبرة لابد أن يكون قد رأى أوفيليا مرات عديدة. إنها نسخة من الطبيعة، على غرار المدرسة قبل الروفائيلية»(٢٦). واتفق معه فى الرأى دكتور جون كونلى Conolly، المدير الشهير لصحة هانويل Hanwell، الذى أسس لجنة تسعى لجعل ستراتفورد Stratford أملاً قوميًا. وقد لاحظ فى دراسة عن هاملت فى عام ١٨٦٣ أنه حتى الزائر العابر للمؤسسات العقلية يمكن أن يتعرف على أوفيليا فى العنابر: «العمر الصغير ذاته، الجمال الشاحب ذاته، الثياب الغريبة ذاتها والأغنية المضطربة»(٢٧). وقد وضّحت المراجع الطبية مناقشاتها لحالات المرض من الإناث باسكتشات عذارى يشبهن أوفيليا.

لكن كونلى وضّح أيضاً أن صور أوفيليا الرشيقة التى سادت المسرح الفيكتورى كانت لا تشبه تماماً النساءاللائى أصبحن أغلبية نزلاء المصحات الفيكتورية العامة، أعلن «يفترض أن تمثيل دور فتاة مجنونة سهل، وأنه يحتاج بالأساس إلى بعض الغناء وبعض البراعة. إن الكياسة المعتادة، والتوحش الجزئى فى الاضطراب العقلى، من الأشياء الجديرة بالمشاهدة... إن ممثلة، تطمح إلى أكثر من التقليد الردئ، ربما تجد أن تأمل مثل هذه الحالات دراسة ليست عديمة الجدوى»(٢٨).

ولكن حين قبلت إلن تيرى Ellen Ter-ry تحدّى كونلى، وذهبت إلى مصحة لتلاحظ نساء مجنونات فى الواقع، وجدتهن «مسرحيات جداً، بدرجة تجعلها لا تتعلم شيئاً»(٢٩). وذلك لأن صورة أوفيليا الرومانسية بدأت تتخلل الواقع، وتحدد أسلوباً لنساء شابات مجنونات سعياً إلى التعبير عن محنتهن وتوصيلها. وحين لم تشأ النساء أنفسهن أن يأخذن أوضاعاً تشبه أوفيليا، فرض عليهن مشرفو المصحة، مسلحين بتكنولوجيا جديدة فى التصوير الفوتوجرافى، ثياب أوفيليا وإيماءاتها ودعاماتها وتعبيراتها. فى إنجلترا، استخدمت الكاميرا فى عمل المصحات فى خمسينيات القرن التاسع عشر على يدى دكتور هيوج ويلش دايموند Hugh welch Diamond، الذى التقط صوراً فوتوجرافية لمرضاه من الإناث فى مصحة سورى Surrey وفى بيت لحم Bethlem. وكان دايموند متأثراً إلى حد بعيد، فى الأوضاع التى التقط فيها صور الإناث، بالنماذج الأدبية والبصرية. إن صوره التى التقطها للنساء المجنونات، سواء أثناء الصلاة أو مزينة بأكاليل أوفيليا، استنسخت للاستهلاك فى العصر الفيكتورى بوصفها صوراً معبّرة فى المجلات المهنية(٣٠).

كان الواقع، والطب النفسى، والأعراف التمثيلية أكثر تشوشًا فى التسجيلات الفوتوجرافية لحالات الهستيريا، تلك التسجيلات التى قام بها جين مارتن شاركو فى سبعينيات القرن الثامن عشر. وكان شاركو أول إكلينيكى يجهز استوديو فوتوجرافى تجهيزاً كاملاً فى مستشفى La Salpêtriere بباريس لتسجيل أداء نجومه الهستيريات صارت عيادة شاركو، كما قال، «مسرحاً حياً لباتولوجيا الأنوثة؛ إن مرضاه من النساء درين على أدوارهن أمام الكاميرا، ووجهن أحياناً، تحت تأثير التنويم Hypno-sis، لتمثيل بطلات من شكسبير. ومن بينهن فتاة فى الخامسة عشرة تدعى أوجوستين صورت فى مجلدات مطبوعة بعنوان Ic-onographies فى كل أوضاع الهستيريا الكبرى La gerande hysétrie. إن أوجوستين بثوب المستشفى الأبيض وخصلات شعرها المنسابة تشبه كثيراً إنتاج أوفيليا كأيقونة وممثلة وكان منتشراً على نطاق واسع(٣١).

ولكن إذا كانت المرأة الفيكتورية المجنونة تطل صامتة من صور الرجال، وتمثل دوراً مسرحه الرجال وأخرجوه، فإنها تمثل بصورة مختلفة تماماً فى المراجعة الأنثوية لأوفيليا، تلك المراجعة التى استهلتها ممثلات فيكتوريات قويات ومحترمات على نحو جديد، وناقدات شكسبير من النساء إنهن فى محاولاتهن للدفاع عن أوفيليا ابتكروا قصة لرسمها من خبراتهن الخاصة، وأوجاعهن، ورغباتهن.

وربما كانت مراجعة مارى كورن كلارك clarke بعنوان صبا بطلات شكسبير والمنشورة عام ١٨٥٢ أشهر المراجعات الأنثوية الفيكتورية لقصة أوفيليا. وعلى عكس

الدراسات الفيكتورية الأخرى عن الشخصيات الأنثوية فى مسرحيات شكسبير، تلك الدراسات الأخلاقية والتعليمية كانت دراسة كلارك موجهة بصورة خاصة إلى الظلم الواقع على النساء، خاصة المعيار الجنسى المزدوج. فى فصل عن أوفيليا بعنوان «وردة الألسينور»؛ تحكى كلارك كيف تركت أوفيليا الطفلة فى رعاية زوجين قرويين حين استدعى بولونيوس [والد أوفيليا] إلى القصر فى باريس، ونشأت فى كوخ مع أخت فى الرضاعة وأخ، جوتا وبولفل. يغوى أحد الفرسان جوتا ويخدعها، وتكتشف أوفيليا جسدى جوتا وطفلها المولود ميتاً، راقدين «بيضاوين، جامدين، صامتين، فى ردهة الكوخ الموحشة فى منتصف الليل. إن أولف، وهو «ولد جلف فقط»، يحب تعذيب الذباب، وأكل الطيور المغردة، وتمزيق بتلات الورود، وهو تواق جداً لإعطاء أوفيليا الصغيرة ما يدعوه العناق المثمر. مرات عديدة دفعها أولف للانزواء وهى تكبر، نافراً منها ومنجذباً إليها على نحو ماسوشى، ذات مرة تهرب من العناق بعد أن تضربه بغصن من غصون الورود البرية، إلا أنه، مرة أخرى، يتسلل إلى غرفة نومها «فى عناد بهيمى للحصول على العناق الذى وعد نفسه به»، ولكن وهو يميل على جسم أوفيليا المرتجفة ينقذها ظهور أمها الحقيقية من جديد.

تكتشف، بعد ذلك بسنوات قليلة وقد عادت إلى القصر، جسد صديقة أخرى مشنوقة، قتلت نفسها بعد أن «اعتدى عليها المخادع الشرير نفسه وهجرها». ومما لا يثير الدهشة أن أوفيليا تنهار وتصاب بحمى فى الدماغ - علة ذهنية رائجة فى الحكاية الفيكتورية -وتنتابها هلاوس نبوئية عن غدير تحت شجر الصفصاف حيث ستصاب بحادث ردئ ولم يكن فى تحذيرات بولونيوس وليرتس ما يضاف إلى هذا التاريخ عن صدمة الأنثى الجنسية(٣٢).

على المسرح الفيكتورى، كانت إلن تيرى، بحياتها الجسورة التى لا تخضع للعرف، هى التى فتحت الطريق فى أوفيليا المعدة للتمثيل للمصطلحات الأنثوية كدراسة سيكولوجية متماسكة فى الهلع الجنسى، فتاة تخاف من أبيها، ومن حبيبها، ومن الحياة ذاتها. وكان ظهور تيرى للمرة الأولى فى دور أوفيليا من إنتاج هنرى إرنج فى عام ١٨٧٨ علامة فارقة وطبقاً لما قالته ناقدة، كانت أوفيلياها «مشهداً مفزعاً لفتاة عادية تصاب بالبلاهة على نحو يدعو لليأس نتيجة لألم ذهنى هائل. كانت بلاهتها بدون حق أو غيظ، بدون إثارة أو نوبات مفاجئة»(٣٣). وقد شجع «أداؤها الشعرى والذهنى» ممثلات أخريات على التمرد ضد تقاليد الخفاء والإنكار المرتبطين بالدور.

كانت تيرى أولى من رفض تقاليد ارتداء أوفيليا للثوب الأبيض ذى البعد الرمزى لقد كان البياض بالنسبة للشعراء الفرنسيين، من أمثال رامبو وهوجو وموسيه وملارميه ولافورج، جزءاً من الرمزية الأنثوية الجوهرية فى أوفيليا، وقد وصفوها بـ «أوفيليا البيضاء»، وقارنوها بزنبقة، أو سحابة، أو ثلج. إلا أن البياض جعلها أيضاً صورة شفافة، غياباً تحدّى ألوان مزاج هاملت، وجعلها ذلك، فى رأى الرمزيين من أمثال ملارميه، صفحة بيضاء تكتب عليها أو فوقها مخيلة الذكر. ومع أن ارفنج كان يستطيع منع تيرى من ارتداء الثوب الأسود فى مشهد الجنون، صارخاً، «يا إلهى، سيدتى، يجب أن يكون هناك شخص واحد فقط فى هذه المسرحية يرتدى الثياب السوداء ألا وهو هاملت! (وكان ارفنج، بالطبع، هو الذى يقوم بدور هاملت)، إلا أن ممثلات من أمثال جيرترود إليوت، وهيلن مود maud، ونورا دى سيلفا Silva، وفى روسيل فيرا كوميسارفسكا، اكتسبن تدريجياً الحق فى تعزيز وجود أوفيليا بإلباسها ثياباً سوداء كالتى يرتديها هاملت(٣٤).

وبنهاية القرن، كان هناك خطاب ذكرى وآخر أنثوى عن أوفيليا. تحدث برادلى A. C. Bradley عن التراث الذكرى الفيكتورى حين لاحظ فى التراجيديا الشكسبيرية (١٩٠٦) أن «عدداً كبيراً من القراء يشعرون بالغيظ تجاه أوفيليا؛ ويبدو أنهم لا يستطيعون أن يغفروا لها أنها لم تكن بطلة»(٣٥) أما الرأى الأنثوى المضاد فقد مثلت ممثلات فى أعمال من قبيل دراسة هيلين فوسيه Helena Faucit عن الشخصيات الأنثوية فى أعمال شكسبير، أوفيليا الحقيقية بقلم ممثلة لم تذكر اسمها (١٩١٤)، وتلك الأعمال التى احتجت على ذلك «المخلوق الصغير التافه» فى النقد، وأيدت فكرة امرأة قوية ذكية دمرها تحجر قلوب الرجال(٣٦) وفى رسومات النساء، أيضا، فى the fin de siécle [ما يميز المناخ الأدبى والفنى فى نهاية القرن التاسع عشر]، رسمت أوفيليا بوصفها رمز الاستقامة الملهم وربما المقدس (٣٧).

بينما توضع مقالات مارى كودن كلارك، وهى مقالات شائعة ومؤثرة، موضع السخرية بوصفها مثالاً للنقد الساذج، فإن هذه الدراسات الفيكتورية عن صبا بطلات شكسبير حية، بالطبع، وجيدة بوصفها نقداً تحليلياً نفسياً psychoanalytic، تخيل أسبابه الخاصة فى الصراع الأوديبى والتثبيت العصابى؛ وأقول إن هذا لا يقلل من شأن النقد التحليلى النفسى، لكنه يوحى بأن تأملات كلارك عن أوفيليا تأملات قبل فرويدية عن المصادر الصادرة للهوية الجنسية للأنثى. أن التأويل الفرويدى لمسرحية هاملت ركز على البطل، ولكنه قدم الكثير لإضفاء البعد الجنسى على أوفيليا من جديد. وفى فترة مبكرة ترجع إلى عام ١٩٠٠، وأرجع فرويد حيرة هاملت إلى عقدة أوديب، وطور ارنست جونز، وحواريه البريطانى الأول، هذا الرأى، مؤثرا على أداء جون جيلجود John Gielgud وأليس جينيس Alec Guinness فى ثلاثينيات القرن العشرين، وفى النسخة الأخيرة من دراسة جونز، هاملت وأوديب، المنشورة عام ١٩٤٩، توصل إلى أن أوفيليا شهوانية بصورة واضحة، ولم تكن بهذه الصورة على المسرح إلا نادراً، ربما «بريئة، ومطيعة، ولكنها على وعى تام بجسدها(٣٨).

أدى هذا المرسوم الفرويدى إلى قراءات متطرفة فى المسرح وفى النقد من قبيل أن شكسبير يهدف أن يجعلنا نرى أوفيليا بوصفها امرأة خليعة، وأنها كانت تنام مع هاملت، ورأت ريبيسكا ويست Rebescca West أن أوفيليا لم تك «بالنسبة للحواس المرهفة عذراء على نحو صحيح ولم تكن عديدة»، وهو رأى تعزوه إلى انتشار رسومات millais ولكنها بالأحرى «امرأة شابة سيئة السمعة»(٣٩). يذكر لورانس أوليفير، والذى قام برحلة خاصة لزيارة ارنست جونز حين كان يعد هاملت فى ثلاثينيات القرن العشرين، ويذكر أن أحد أسلافه كمدير فرقة قال رداً على السؤال المهم، «هل نام هاملت مع أوفيليا؟» - «فى خرقتى، دائماً».

إن التأويل الفرويدى الأكثر تطرفًا يقرأ هاملت بوصفها سيكودراما ذكرية وسيكودراما أنثوية متوازيتين، القصتين الممتزجتين عن الارتباطات المحارمية incestuous [الصفة من زنا المحارم] لهاملت وأوفيليا، يقدم تيودور ليدز Theodor Lidz هذا الرأى على النحو التالى: بينما اتصل هاملت على نحو عصابى بأمه، كان لأوفيليا ارتباطاً لا ينفصم بأبيها. إن لها فنتازياتها عن حبيب ينتزعها من أبيها أو حتى يقتله، وحين يحدث هذا بالفعل، يدمر الإثم مبررها وتدره أيضًا المشاعر المحارمية التى لاتزال على حالها. إن أوفيليا، طبقاً ليدز، تنهار لأنها تفشل فى المهمة التطورية للأنثى، مهمة تحويل ارتباطها الجنسى من أبيها «إلى رجل يستطيع إرضاءها كامرأة»(٤١). إننا نرى تأثيرات هذه الأوفيليا الفرويدية على الإنتاج المسرحى منذ خمسينيات القرن العشرين، حين لمح المخرجون إلى ارتباط محارمى بين أوفيليا وليرتيس. إن إنتاج تريفور نن Nann مع هيلين ميريين Mirren، على سبيل المثال، فى عام ١٩٧٠ جعل أوفيليا وليرتيس قرينين مغناجين، توأما تقريبًا فى سترتيهما المتماثلتين المكسوتين بالفراء، يعزفان ألحاناً ثنائية على العود وبولونيوس ينظر إليهما، مثل بيتر، وبول، ومارى. وفى إنتاجات أخرى فى الفترة ذاتها قامت ماريان فيثفل Faithful بدور أوفيليا جموحة منجذبة على نحو متساو إلى هاملت وليرتيس، وفى أحد العروض القليلة التى أخرجتها امرأة، جلست إيفون نيكلسون Nicholson على حجر ليرتيس فى مشهد النصيحة، ولعبت الدور فى «تبجح جنسى فظ»(٤٢).

ومنذ الستينيات أضيف إلى التمثيل الفرويدى لأوفيليا تمثيل طب نفسى مضاد يمثل جنون أوفيليا بمصطلحات أكثر معاصرة وعلى عكس تمثيل التحليل النفسى للاشعور الجنسى لأوفيليا الذى ربط أنوثتها الجوهرية بمقالات فرويد عن النشاط الجنسى الأنثوى والهستيريا، ينظر إلى جنونها الآن بمصطلحات الطب والكيمياء الحيوية، بوصفه فصامًا. ويرجع ذلك إلى أن المرأة الفصامية أصبحت الأيقونة الثقافية لازدواجية الأنوثة فى منتصف القرن العشرين، مثلما كانت المصابة بالهوس الشبقى فى القرن السابع عشر والمصابة بالهستيريا فى القرن التاسع عشر. وربما يرجع ذلك أيضًا إلى أعمال لانج R.D. Laing عن فصام الأنثى فى الستينيات. توصل لانج إلى أن الفصام استجابة معقولة لخبرة الوهن فى نطاق الأسرة، خاصة للرسائل الوجدانية المتناقضة والروابط المزدوجة الغامضة التى تدركها البنات. إن أوفيليا، كما لاحظ فى **الذات المنقسمة**، فضاء خاو، «لا أحد هناك فى جنونها... لا توجد ذات متكاملة تعبر عنها بأفعالها أو أقوالها. إن العبرات غير المفهومة تقال بواسطة لاشئ لقد ماتت بالفعل. لايوجد سوى فراغ حيث كان هناك شخص ذات يوم»(٤٣).

وبرغم تعاطف لانج مع أوفيليا، إلا أن قراءاته تسكتها، وتساويها بـ «لاشئ»، بصورة أكثر اكتمالا من غيرها منذ الأغسطيين؛ وتحولت إلى إنجازات لا ترى فى أوفيليا سوى دراسة تصويرية للباثولوجيا العقلية. وقد قدمت أوفيليا الأكثر اعتلالا على المسرح المعاصر فى إنتاج المخرج الباثولوجى جوناثان ميللر. فى عام ١٩٧٤. وعلى مسرح جرينتش امتصت أوفيلياه إبهامها؛ وبحلول عام ١٩٨١، فى الويرهاوس Warehouse فى لندن، قامت بدورها ممثلة أطول وأضخم بكثير من هاملت (ربما وزع الدور فى صورة تورية على الممثل الشاب انطون ليسر). بدأت المسرحية بمجموعة عرات Tics عصبية وشد الشعر وتصبح فى مشهد الجنون مجموعة كاملة من السلوكيات الفصامية - خبط الرأس، الارتعاش، الإجفال، التكشير، والهذيان(٤٤).

ولكن منذ السبعينيات أيضًا كان لنا خطاب أنثوى قدم منظوراً جديداً لجنون أوفيليا بوصفه احتجاجًا وتمرداً. إن المرأة المجنونة، فى رأى عدد كبير من منظرات الأنوثة، بطلة، شخصية قوية تتمرد على الأسرة والنظام الاجتماعى؛ والمصابة بالهستيريا، تلك التى ترفض نطق اللغة البطريركية، وتنطق بطريقة أخرى، هى أخت لها(٤٥). وفيما يتعلق بالتأثير على المسرح، ربما كان التطبيق الأكثر راديكالية لهذه الأفكار قد تحقق فى المسرحية الهزلية **أوفيليا** التى كتبت بقلم مليساموري Murray فى عام ١٩٧٩ لفرقة مسرح النساء الإنجليزيات «الاختلال الهرمونى». وفى هذا النظم الأجوف الذى يعيد سرد قصة هاملت، تصبح أوفيليا سحاقية وتفر مع خادمة للانضمام إلى كوميونة لحرب العصابات(٤٦).

وبينما أسفت دائمًا لأننى لم أر هذا الإنتاج إلا أننى لا أستطيع أن أزعم أن هذا التلميح الأيديولوجى المنحرف، بصرف النظر عن تأثيره السياسى أو المسرحى، هو كل ما يرغب فيه النقد الأنثوى، أو أنه كل ما يجب أن يطمح إليه. إن النقد الأنثوى حين يختار تناول التمثيل، بدلاً من تناول كتابات النساء، عليه أن يسعى إلى أقصى تداخل بين السياقات المعرفية، بحيث يمكن تحليل تعقد المواقف باتجاه الأنوثة فى أكمل نطاق ثقافى وتاريخى. إن التأرجح بين أوفيليا القوية والضعيفة على المسرح، أوفيليا العذراء والمغوية فى الفن، أوفيليا غير الكافية أو المظلومة فى النقد، يخبرنا كيف أن التمثيلات غمرت النص، وكيف أنها عكست السمة الأيديولوجية لأزمانها، منفجرة على شكل مناظرات بين الآراء السائدة والآراء الأنثوية فى فترات أزمة النوع gender crisis وإعادة التعريف إن تمثيل أوفيليا يتبدل مستقلاً عن نظريات معلى المسرحية أو الأمير، لأنه يعتمد على المواقف تجاه النساء والجنون إن أوفيليا المحتشمة والورعة فى العصر الأغسطسى والبطلة الفصامية فى مابعد الحداثة التى ربما خرجت من صفحات لانج يمكن أن تشتقا من الشخصية ذاتها؛ إنهما صورتان متناقضتان ومتكاملتان للنشاط الجنسى للأنثى حيث يبدو أن الجنون يمثل «نقطة تحول، وهو مفهوم يسمح بتعايش جانبى التمثيل كليهما»(٤٧) لاتوجد أوفيليا «حقيقية» يمكن للنقد الأنثوى أن يتحدث عنها بدون التباس، وربما لا توجد سوى أوفيليا تكعيبية ذات منظورات عديدة، أكثر من مجموع أجزائها كلها.

لكن الناقدات الأنثويات يتحملن، فى كشف أيديولوجية التمثيل، مسئولية أن يعترفن بحدود مواقفنا الأيديولوجية وأن يفحصنها بوصفها نتاجا لنوعنا Our gender وزماننا لأنه باحتلال هذا الوضع من الوعى الذاتى التاريخى فى كل من الأنثوية والنقد نواصل مصداقيتنا فى تمثيل أوفيليا، وحين نعد بالكلام عنها نكون، على عكس لا كان، عند كلمتنا. ■

الهوامش

(١) Jacques Lacan, "Desire and the interpretation of desire in Hamlet", in Literature and Psychoanalysis: "The Quesbion Of Reading: "Otherwise, ed. Shashana Felmen (Baltimore, 1982), PP. 11, 20, 23.

يخطئ لا كان أيضا بشأن اشتقاق اسم أوفيليا، الذى ربما يكون مشتقا من كلمة يونانية بمعنى "help" أو "Succour". وترى Charotte M. Yonge أنه مشتق من "Ophis"، "Serpent". راجع كتابها

"History of Christian Names" (1884, Published chicago, 1966), PP. 346 - 7.

إننى أدين بهذه الإشارة لـ Walter Jackson Bate.

(٢) راجع

Annette Kolodny, "Dancing through the minefield: Some Observations on the theory, Practice, and Politics of feminist literary Criticism" (Feminist Studies 6, 1980), P.7.

(٣) راجع

Carol Neely, "Feminist modes of Shakespearean Criticism" (Women's Studies, 9, 1981), P. 11.

(٤) راجع

Lee Edward, "The labors of Psyche" (Critical Inquiry, 6, 1979), P. 36.

(٥) راجع

Luce Irigaray: "New French Feminisms", ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (New York, 1982), P. 101.

والاقتباس من الفصل الثالث، المشهد الثانى مأخوذ عن

The Arden Shakespeare, "Hamlet", ed. Harold Jenkins (London and New York, 1982), P. 295.

وكل الاقتباسات من هاملت مأخوذة عن هذا النص.

(٦) للاطلاع على صور الأفكار والسياج الأنثوى، راجع

David Wilbern "shakspeare's nothing", in Representing Shakespeare: New psychoanalytic Essays, ed. Murray M. Schwartz and Coppélia Kahn (Baltimore, 1981).

(٧) راجع

David Leverenz, "THE Woman in Hamlet: an interpersonal view" (signs, 4, 1978), P. 303.

(٨) راجع

James Joyce, "ulysses" (New York, 1961), P. 76

(٩) Sander L. Gilman, "Seeing the Insane" (New York, 1981), P. 126.

(١٠) للاطلاع على مناقشة مثيرة عن التفاعل التأويلى بين الممثل والجمهور، انظر

Michael Goldman, "The Actor's Freedom: Toward a Theory Of 'Drama" (New york, 1975).

(١١) راجع

Bridget Lyons, "The iconography of Ophelia" (English Literary History, 44, 1977),p.61

(١٢) انظر

Maurice and Hanna Charney, "The language Of Shakespeare's madwomen" (signs,3,1977), .P.451,457, and Carrol Camden, " on Ophelia's madnes" (Shakespeare quarterly, 1964), P. 254.

(١٣) انظر

Margery Garber, "Coming of Age in Shakespeare," (London, 1981), pp 155-7,and Lyons, op. cit p.p 65,70-2.

(١٤) للاطلاع على الشعر الأشعث كعلامة من علامات الجنون أو الاغتصاب، انظر

Charney and Charney, op. cit.,pp. 452 - 3,457, and Allan Dessen,"elizabethian Stage Conventions and Modern Interpreters" (cambridge, 1989),pp. 36 -8 وأشكر Allan لأنه أتاح لى فرصة الاطلاع على البروفات الأخيرة لكتابه.

(١٥) راجع

charney and charney, op. cit., p.456

(١٦) انظر

Gaston Bachelard, "L'Eau et les rêves" (paris, 1942), p. 104 - 25.

وانظر أيضا

Brigitte Peucker, "Dröste - Hulshof Ophelia and the recovery of voice" (The Journal of English and Germanic philology) 1983), pp. 374 - 41.

(١٧) انظر

Vieda Skultans, "English Madness: Ideas on Insanity 1580 - 1890" (London, 1977), pp. 74 - 81

وللاطلاع على حالات تاريخية لمالنخوليا الحب، انظر

Michael Macdonald, "Mystical Bedlam"(cambridge, 1982).

(١٨) انظر

C.E.L. wingate, "shakespeare's Heriones on the Stage" (New york, 1845),

pp. 283 - 4, 288 - 9.

(١٩) انظر

Charles Hiatt, Ellen Terry (London, 1988),p. 11

(٢٠) انظر

Max Byrd, "Visits to Bedlam: Madness and Literature in The Eighteenth century" (Columbia, 1974), p. xiv

(٢١) انظر

Peter Raby, "Fair ophelia: Harriet Smithson Berlioz" (Cambridge, 1982), 63.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٦٨

(٢٣) المصدر نفسه، ص ص ٧٢، ٧٥

(٢٤) مقتبسة فى Camden، مصدر سابق، ص ٢٤٧

(٢٥) انظر Raby، مصدر سابق، ص ١٨٢

(٢٦) انظر

J.c. Bucknill, "The psychology of Shakespeare" (Landon, 1854, Aprinted New york, 1970), p.110.

وللاطلاع على مناقشة شاملة للطب النفسى الفيكتورى وصور أوفيليا، انظر

Elaine Showalter, "The Female Malady: Women, Madness and English Culture" (New york, 1985)

(٢٧) انظر

John conlly, "study of Hamlet" (London, 1863), p. 177

(٢٨) المصدر نفسه، ص ص ١٧٧ - ١٧٨، ١٨٠

الأنثوية

(٢٩) انظر

Ellen Terry, "the story of My Life" (London, 1908), p. 154.

(٣٠) أعيد إنتاج الصور الفوتوجرافية التى التقطها دايموند فى :

Sander L. Gilman, "The face of Madness: Hugh w. Diamond and the Origin Of Psychiatric Photography" (New york, 1976).

(٣١) انظر

Georges Didi - Huberman, "L' Invention de L'hysértie" paris, 1982), and stephen Heath, The sexual Fix" (London, 1983)p. 36.

(٣٢) انظر

Mary Cowden Clarke, "The Girlhood of shakespeare's Heroines" (London, 1852).

وانظر أيضا

George C. Cross, "Mary Cowden Clarke, The Girlhood of shakespeare's Heroines, and The sex eduction of victorian women" (victorian studies, 16, 1972), pp. 37 - 58, and Nina Auerbach, "women and the demon" (cambridge, Mass., 1983), pp. 210 - 15.

(٣٣) انظر .Hiatt, op. cit., p. 114

وأنظر أيضا .wingate, op. cit , pp. 304 - 5

(٣٤) انظر .Terry, op. cit., pp. 155 - 6

(٣٥) انظر

Andrew C. Bradley, "shakespearean Tragedy" (London, 1906), p. 160.

(٣٦) انظر

Helena Faucit Martin, "On Some Of Shakespeare's Female Characters" (Edinburgh and London 1891),pp.4,18, and "The True Ophelia" (New york, 1914),p.15

(٣٧) ومن هذه الرسومات لأوفيليا رسومات .Mrs F. Littler, وقد نحتت سارة rietta Raepa برنار نقشًا قليل البروز لأوفيليا أمام نساء Pavilion فى معرض شيكاجو الدولى فى ١٨٩٣.

(٣٨) أنظر

Ernest Jones, "Hamlet and oedipus" (New york, 1949), p.139

(٣٩) انظر

Rebescca West, The court and the castle" (New Haven, 1958), p.18.

(٤٠) انظر

Laurence Olivier, "Confessions of an Actor" (Harmonds worth, 1982), pp. 102, 152.

(٤١) انظر

Theodor Lidz, 'Hamlet's Enemy : Madness and Myth in Haml' (New york, 1975), pp. 88, 113.

(٤٢) انظر

Richard David, "Shakespeare in the theatre" (cambridge, 1978).

وكان هذا الإنتاج من إخراج Buzz Good-body، وهى شابة لامعة فى الراديكالية الأنثوية قتلت نفسها فى ذلك العام. انظر

Calin Chambers, "Other Spaces: New Theatre and Rsc" (London, 1980), especially pp. 63 -7.

(٤٣) انظر

R.D. Loing, "The Divided Self" (Harmondsworth, 1965), p. 195 m.

(٤٤) انظر .David, op. cit. pp. 82 - 3 وأشكر Marianne Dekoven، جامعة Rutgers، على وصف إنتاج Warehouse عام ١٩٨١.

(٤٥) انظر، مثلا (London 1981), p.47

Héléne Cixous and Catherine Cément, "La Jeune Née" (Pane, 1975).

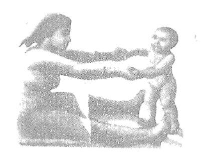
(٤٦) للاطلاع على تعليق على هذا الإنتاج، انظر

Micheline Wandor, "Understudies: Theatre and sexual Politics "

(٤٧) إننى مدينة بهذه الصياغة لنقد Carl Fried-man للمسودة الأولى لهذا المقال، The Wes-leyan Center for the Humanities" فى أبريل ١٩٨٤.







مابين حركة تحرير المرأة وحركة التمركز حول الأنثى:

«رؤية معرفية»

عبد الوهاب المسيرى

١ - بين الإنسان الإنسان والإنسان الطبيعى:

فمن الأمور المألوفة فى الوقت الحاضر أن نتلقى معظم، إن لم يكن كل، ما يأتينا من أهل الغرب بكفاءة منقطعة النظير، دون أن نحاول أن نحلله أو نفسره، ودون أن ندرك أن ما يأتينا منهم يعكس منظورهم وتحيزاتهم (كما هو متوقع من كل ما هو إنسانى). ولذا ثمة غياب ملحوظ للبعد النقدى فى الدراسات العربية والإسلامية للمفاهيم والمصطلحات الغربية، إذ أننا نكتفى دائماً بنقل أفكارهم من وجهة نظرهم دون أن نطرح أى أسئلة تنبع من رؤيتنا وتجربتنا التاريخية والإنسانية، ودون أن نتوجه إلى القضايا الكلية والنهائية الكامنة فى النصوص التى ننقلها ونشرحها. فنحن لا نسأل، على سبيل المثال، ما إذا كان الإنسان - كما يتمثل فى النص الذى ننقله - كائناً مادياً بسيطاً أم كائناً مركباً يتجاوز المادة؟ ومن أين يستمد هذا الإنسان معياريته: من قوانين الحركة أم من شىء أكثر تركيباً؟ هل هناك هدف أو غاية فى حياة الإنسان أم أن حياته نهب الصدفة والحركية العمياء؟ وأخيراً، هل الإنسان هو مركز الكون القادر على تجاوز عالم المادة، أم أنه كائن لا أهمية له، يذعن لظروفه المادية وللحتميات الطبيعية؟ وإخفاقنا فى تعريف البُعد الكلى والنهائى هو السبب الكامن وراء ما نلاحظ

من خلط بين المفاهيم، إذ يتم تصنيفها والربط أو الفصل بينها على أسس سطحية من التشابه والاختلاف.

وقد ظهر مؤخراً مصطلح «فيمينزم feminism» الذى يترجم إلى «النسوية» أو «النسوانية» أو «الأنثوية»، وهى ترجمة حرفية لا تغْنى ولا تسمن من جوع، ولا تفصح عن أى مفهوم كامن وراء المصطلح. وقد يكون من المفيد أن نحاول أن نحدد البعد الكلى والنهائى لهذا المصطلح حتى ندرك معناه المركب والحقيقى. ولإنجاز هذا لابد أن نضع المصطلح فى سياق أوسع، ألا وهو ما نسميه «نظرية الحقوق الجديدة». فكثير من الحركات التحررية فى الغرب فى عصر ما بعد الحداثة (عصر سيادة الأشياء وإنكار المركز والمقدرة على التجاوز وسقوط كل الثوابت والكليات فى قبضة الصيرورة) تختلف تماماً عن الحركات التحررية القديمة التى تصدر عن الرؤية الإنسانية (الهيومانية) المتمركزة حول الإنسان.

وكاتب هذه الدراسة ينطلق من مفهوم معرفى أساسى وهو أن ثمة مواطن اختلافات جوهرية بين الإنسان والطبيعة، فالإنسان يحوى داخله من التركيب ما يمكنه من تجاوز عالم الطبيعة/ المادة، ومقدرته على التجاوز هذه هى سبب ونتيجة فى الوقت نفسه لمركزيته فى الكون. ومنظومة التحديث والعلمنة الغربية تدور فى إطار ما نسميه «الحلولية الكمونية المادية» أو «المرجعية الكمونية الذاتية». وما يميز هذه المنظومة، على مستوى البنية العامة، أن المبدأ الواحد المنظم للكون ليس مفارقاً له أو منزّهاً عنه، متجاوزاً له، وإنما كامن (حال) فيه، ولذا فالكون (الإنسان والطبيعة) يصبح مرجعية ذاته، ومكتفٍ بذاته.

هذا هو المبدأ البنيوى العام، أو النموذج الثابت الكامن. ولكن هذا النموذج يأخذ شكل متتالية تتحقق فى الزمان، تأخذ شكل حلقات تتبع الواحدة الأخرى، يمكن تلخيصها فيما يلى:

١ ـ الواحدية الإنسانية (الهيومانية): تبدأ متتالية التحديث والعلمنة بأن يواجه الإنسان الكون دون وسائط، فيعلن أنه سيِّد الكون ومركزه، موضع الحلول، ولذا فهو مرجعية ذاته، الذى لا يستمد معياريته إلا منها. وإنطلاقاً من هذا الافتراض، يحاول هذا الإنسان أن يؤكد جوهره الإنسانى (المستقل عن الطبيعة) وأن يتجاوز الطبيعة/ المادة بقوة إرادته وأن يفرض ذاته الإنسانية عليها باسم إنسانيتنا المشتركة، أى باسم الإنسانية جمعاء.

٢ ـ الواحدية الإمبريالية: يتحدث الإنسان الذى يؤكد جوهره الإنسانى باسم كل البشر. ولكن فى غياب أية مرجعية متجاوزة لذاته الفردية، ينغلق الإنسان على هذه الذات، فيصبح تدريجياً إنساناً فرداً لا يفكر إلا فى مصلحته ولذته، ولا يشير إلى الذات الإنسانية وإنما إلى الذات الفردية. حينئذ تصبح الذات الفردية، لا «الإنسانية جمعاء»، هى موضع الحلول. فيؤله الإنسان الفرد نفسه فى مواجهة الطبيعة وفى مواجهة الآخرين ويصبح إنساناً إمبريالياً. وحينما يستمد هذا الإنسان الإمبريالى معياريته من ذاته الإمبريالية التى تستبعد الآخرين يصبح إنساناً عنصرياً يحاول أن يستعبد الآخرين ويوظفهم، بل ويوظف الطبيعة نفسها لحسابه. وهنا تظهر الثنائية الصلبة، ثنائية الأنا والآخر.

٣ ـ ثنائية الإنسان والطبيعة الصلبة: بعد المراحل السابقة التى تتميَّز بالتمركز حول الذات الإنسانية (إما بطريقة إنسانية هيومانية، أو بطريقة عنصرية إمبريالية). يكتشف الإنسان تدريجياً أن الطبيعة/ المادة هى الأخرى موضع الحلول وأنها هى أيضاً مرجعية ذاتها ومكتفية بذاتها. فتظهر اثنينية وازدواجية صلبة أخرى، ازدواجية الإنسان المتمركز حول ذاته الذى يشغل مركز الكون، مقابل الطبيعة المكتفية بذاتها التى تشغل مركز الكون.

٤ ـ الواحدية الصلبة: سرعان ما تنحل هذه الازدواجية الصلبة إذ تصبح الطبيعة/ المادة وحدها هى موضع الحلول وتحل الواحدية الطبيعية/ المادية محل الواحدية الإنسانية. فيبدأ الجوهر الإنسانى فى الغياب تدريجياً ويحل الطبيعىّ محل الإنسانىّ، ويستمد الإنسان معياريته لا من ذاته وإنما من الطبيعة/ المادة ويزداد اتحاده بالطبيعة إلى أن يذوب فيها تماماً، ذوبان الجزء فى الكل. حينئذ يظهر الإنسان الطبيعى، وهو إنسان ليس فيه من الإنسان سوى الاسم، إنسان جوهره طبيعى/ مادى وليس إنسانىّ، فهو يذعن للطبيعة ويتبع قوانينها، وبعد أن كان يشير إلى ذاته (الإنسانية أو الفردية)، يصبح جزءاً لا يتجزأ من الطبيعة يشير إليها، أى أنه يتم تفكيك الإنسانى ويتم رده إلى الطبيعى. وهكذا تقوّض مقولة الإنسان وفكرة الطبيعة البشرية المنفصلة عن قوانين المادة، والتى تتسم بقدر معقول من الثبات والاستمرارية، أى أننا انتقلنا من عالم يتسم بالثنائية والصراع، مركزه الإنسان أو الطبيعة، إلى عالم واحدى مركزه الطبيعة/ المادة وحسب. ومن الجدير بالملاحظة أن هذا العالم ـ رغم لا إنسانيته ـ عالم له مركز (لوجوسنترك Logo - centric فى المصطلح ما بعد الحداثى)، ولذا فهو يتسم بما نسميه «الواحدية الصلبة».

٥ ـ الواحدية السائلة: تتصاعد معدلات الحلول، ويصبح النسبى هو المطلق الوحيد، ويصبح التغير هو نقطة الثبات الوحيدة. حينئذ تفقد الطبيعة/ المادة مركزيتها، باعتبارها المرجعية النهائية. ويغيب فى نهاية الأمر كل يقين وتسيطر النسبية تماماً وتتعدد المراكز ويسقط كل شىء فى قبضة الصيرورة الكاملة. ويفضى بنا كل هذا إلى عالم مفكك لا مركز له، ويتحول العالم إلى كيان شامل واحد تتساوى تماماً فيه الأطراف بالمركز، عالم لا يوجد فيه قمة أو قاع، أو يمين أو يسار (أو ذكر أو أنثى)، وإنما يأخذ شكلاً مسطحاً تقف فيه جميع الكائنات الإنسانية والطبيعية على نفس السطح وتُصفَّى فيه كل الثنائيات، وتنفصل الدوال عن المدلولات فتتراقص بلا جذور ولا مرجعية ولا أسس، وتصبح كلمة «إنسان» دالاً بلا مدلول، أو دالاً متعدد المدلولات، وهذا هو التفكيك الكامل،وهذا هو الانتقال من الثنائية الصلبة والواحدية السائلة التى لا تعرف حدوداً ولا قيوداً. وهو أيضاً الانتقال من عالم

التحديث والحداثة (والإمبريالية) إلى عصر ما بعد الحداثة (والنظام العالمي الجديد). ورغم الاختلاف المعرفي والفلسفي بين الواحدية الصلبة والواحدية السائلة إلا أنه يمكن القول بأن نقط التشابه بينهما - من منظور هذا البحث - أهم من نقط الاختلاف، فجوهرهما هو تغييب الإنساني وتفكيكه وتقويضه، وتذويبه إما في عالم مركزه الطبيعة، أو في عالم لا مركز له.

هذا النمط (الواحدية الهيومانية [عالم مركزة الإنسانية جمعاء] - الواحدية الإمبريالية [عالم مركزة الذات الفردية] - الثنائية الصلبة [صراع بين الإنسان والطبيعة] - الواحدية الصلبة [عالم مركزه الطبيعة] - الواحدية السائلة [عالم بلا مركز سقط في قبضة الصيرورة]) هو نمط أساسي في الفكر المادي منذ بداية التفكير الفلسفي. ولكنه يظهر بشكل متبلور في الفلسفات المادية في العصر الحديث. فبعد مرحلة هيومانية أولية قصيرة (humanism) تظهر الإمبريالية ثم العنصرية والعداء العميق للإنسان (anti-humanism). ويقسم البشر في منظومة نيتشه إلى سوبرمان (super-man أي الرجل الأعلى، أو الإنسان الذي تجاوز الإنسان)،وسبمان (subman) أي الرجل الأدنى، أو الإنسان الذي هو دون الإنسان. وهكذا يظهر عالم صراعي ثنائي ينقسم فيه البشر إلى: جزار وضحية - قاتل ومقتول - أقوياء وضعفاء - باطشين ومتكيفين مرنين. ولكن ما يجمع السوبرمان والسبمان أن كليهما لا يعبر عن الجوهر الإنساني المتجاوز للطبيعة/ المادة وإنما هو جزء من عالم الطبيعة/ المادة الدارويني الصراعي الواحدي الصلب. وأسبقية الطبيعة/ المادة على الإنسان تترجم نفسها إلى أسبقية الفرد على المجتمع وأسبقية المصلحة الشخصية والمنفعة الفردية على قيم المجتمع ومتطلبات بقائه. هذا العالم يتسم بالحركة الدائمة، ولذا سرعان ما يتحلل العالم الثنائي الصلب والعالم الواحدي الصلب إلى عالم لا مركز له، في حالة سيولة شاملة، فيحل دريدا محل نيتشه، ويحل مادونا ومايكل جاكسون محل طرزان ودراكيولا.

الأنثـــــوية

٢ - المساواة والتسوية:

يمكن القول بأن حركات التحرر القديمة كانت تنطلق من الواحدية الإنسانية (الهيومانية) ومن الإيمان بتميُّز الإنسان عن الطبيعة وبتفوقه عليها ومركزيته فيها ومقدرته على تجاوزها وعلى صياغتها وصياغة ذاته، وكانت تتم المطالبة بالمساواة بين البشر داخل هذا الإطار حيث يقف الإنسان على قمة الهرم الكوني، كائناً حراً مبدعاً فريداً. أما حركات التحرر الجديدة فهي لا تنطلق من هذه الافتراضات الفلسفية الإنسانية، بل ترفضها بشكل واع أو غير واع. فهي حركات تقبل بالواحدية الإمبريالية (الإنسان في صراع مع أخيه الإنسان) «تدور في إطار الثنائية الصلبة (حرب الإنسان ضد أخيه الإنسان وضد الطبيعة) والواحدية الصلبة(سيادة الطبيعة على الإنسان وإزاحة الإنسان من مركز الكون) والواحدية السائلة (رفض فكرة المرجعية والمركز وأي ثوابت وأية كليات، بما في ذلك مفهوم الإنسانية المشتركة القادرة على تجاوز الطبيعة/ المادة). فهذه الحركات الجديدة تؤكد فكرة الصراع بشكل متطرف، فكل شيء إن هو إلا تعبير عن موازين القوى وثمرة الصراع المستمر. والإنسان هو مجرد كائن طبيعي يمكن رده إلى الطبيعة/ المادة ويمكن تسويته بالكائنات الطبيعية. وبالفعل يتم تسوية الإنسان بالحيوان والنباتات والأشياء إلى أن يتم تسوية كل شيء بكل شيء آخر، فتتعدد المراكز ويتهاوى اليقين ويسقط كل شيء في قبضة الصيرورة، ومن ثم تظهر حالة من عدم التحدد والسيولة والتعددية المفرطة. وفي هذا الإطار يمكن أن يخضع كل شيء للتجريب المستمر خارج أي حدود أو مفاهيم مسبقة (حتى لو كانت إنسانيتنا المشتركة التي تحققت تاريخياً) ويبدأ البحث عن «أشكال» جديدة للعلاقات بين البشر لا تهتدي بتجارب الإنسان التاريخية، وكأن عقل الإنسان بالفعل صفحة مادية بيضاء، وكأنه لا يحمل عبء وعيه الإنساني التاريخي، وكأنه آدم قبل لحظة الخلق، قبل أن ينفخ الله فيه من روحه، فهو قطعة من الطين التي يمكن أن تصاغ بأي شكل لا فارق بينها وبين أي عنصر طبيعي/ مادي آخر.

ولذا نجد جماعات التحرر الجديدة (المتحررة من مفاهيم الإنسانية المشتركة ومن عبء التاريخ، والمدافعة عن التجريب المنفتح المستمر) تدافع عن الفقراء والسود والشواذ جنسياً والأشجار وحقوق الحيوانات والأطفال والعراة والمخدّرات وفقدان الوعي وحق الانتحار، وعن كل ما يطرأ وما لا يطرأ على بال. ولعل شيوع الواحدية المادية الصلبة والسائلة في العصر الحديث (التي ترى أن العالم مكون من جوهر واحد، وأنه لا يوجد فرق بين الإنسان والطبيعة) هو الذي يفسر سر انتشار الديانات الطبيعية والعبادات الجديدة بما في ذلك عبادة الشيطان والنزعات الكونية، فكلها دعوات تؤكد أسبقية الطبيعة على الإنسان والفرد على المجتمع، وتدعو الإنسان إلى الذوبان في الطبيعة، وتلغي كيانه كمقولة لها حدودها المستقلة وتفكك مقولة الإنسان وتقوضها، ثم ينتهي الأمر بهذه الدعوات إلى رفض فكرة العالم المتماسك الذي يدور حول مركز ما ليحل محله عالماً سائلاً لا مركز له. ويعد رفض الإنسان تأييد هذه الدعوة للإيمان بأسبقية الفرد على المجتمع وللتسوية بين الإنسان والطبيعة فعلاً رجعياً ورفضاً للتقدم (من منظور نظرية الحقوق الجديدة)، مع أن موقف الرفض هذا هو في واقع الأمر محاولة للعودة إلى فكرة الإنسان الاجتماعي الحضاري، المستقل عن الطبيعة، القادر على تجاوزها، صاحب الإرادة والوعي؛ هو رفض للحالة الطبيعة المادية (البهيمية)، ومساواة الإنسان وتسويته بالحيوان، ودفاع عن أسبقية المجتمع على الفرد وعن مركزية الإنسان في الكون.

فى هذا الإطار، يمكننا أن نعيد النظر فى هذا الدفاع الشرس عن الشذوذ الجنسى، فهو فى جوهره ليس دعوة للتسامح أو لتفهم وضع الشواذ جنسياً (كما قد يتراءى للبعض لأول وهلة)، بل هو دعوة لتطبيع الشذوذ الجنسى، أى جعله أمراً طبيعياً عادياً، الأمر الذى يشكل هجوماً على طبيعة الإنسان الاجتماعية وعلى إنسانيتنا المشتركة كمرجعية نهائية وكمعيار ثابت يمكن الوقوف على أرضه لإصدار أحكام إنسانية ولتحديد ما هو إنسانى وما هو غير إنسانى، أى أن الشذوذ الجنسى لم يعد مجرد تعبير عن مزاج (أو انحراف) شخصى، وإنما تحول إلى أيديولوجية تهدف إلى إلغاء ثنائية إنسانية أساسية هى ثنائية الذكر/ الأنثى التى يستند إليها العمران الإنسانى والمعيارية الإنسانية.

والحديث المتواتر والمتوتر عن «حقوق الإنسان»، والذى تقوده وتموله وتدعمه أكثر الدول إمبريالية فى العالم، أى الولايات المتحدة، هو فى جوهره هجوم على مفهوم الإنسانية المشتركة. فالإنسان الذى يتحدثون عن حقوقه هو وحدة مستقلة بسيطة كمية، أحادية البعد، غير اجتماعية وغير حضارية، لا علاقة لها بأسرة أو مجتمع أو دولة أو مرجعية تاريخية أو أخلاقية؛ هو مجموعة من الحاجات (المادية) البسيطة المجرَّدة التى تحددها الاحتكارات وشركات الإعلانات والأزياء وصناعات اللذة والإباحية (وفى نهاية الأمر صناعة السلاح أهم الصناعات فى العصر الحديث وأكثرها فتكاً وتفكيكاً). والفرد حسب هذا التصور يقف وحيداً يتلقى عديداً من الإشارات الحسية البسيطة الكثيفة من مؤسسات عامة لا خصوصية لها ولا تحمل أى قيم، إلا فكرة تعظيم لذة المستهلك وزيادة أرباح الشركات. فالفرد إن هو إلا إنسان طبيعى، شىء طبيعى/ مادى بين الأشياء الطبيعية/ المادية، إفراز مباشر لمفهوم العقد الاجتماعى البورجوازى، الذى يرى أسبقية الفرد الطبيعى على المجتمع غير الطبيعى، وهو العقد الذى يحوّل فى منتصف القرن التاسع عشر إلى العقد غير الاجتماعى الداروينى، الذى يفترض حرب الجميع ضد الجميع (كما تنبأ فيلسوف البورجوازية الأكبر، توماس هوبز فى عصر «النهضة»). ولذا، لا يتحدث أحد عن حق الإنسان (الاجتماعى) والمجتمعات الإنسانية فى البقاء داخل منظوماتها القيمية وخصوصياتها القومية. ولم يطرح أحد قضية صناعة الإباحية وسلعها المختلفة التى تُصدَّر من الغرب، والتى تهدر أبسط الحقوق الإنسانية وتحول الإنسان إلى كم مادى لا قداسة له. وكذلك لم يناقش أحد قضية حقوق الشعوب التى تُنهب ثرواتها وتُسرق أموالها، ثم تودع فى بنوك غربية من قبل شخصيات تساندها نفس الحكومات التى تصرخ ليل نهار مطالبة بالحفاظ على حقوق الإنسان الفرد. ولم يطالب أحد بوقف صناعة أسلحة الفتك والدمار التى تُطوَّر ويُصنَّع معظمها فى العالم الغربى والتى تمتص ميزانيات الشعوب وتلوث البيئة وتدمر آلاف الأنفس كل عام. فالحديث دائماً يجرى عن إنسان مجرد بسيط لا يوجد داخل المجتمع والتاريخ والحضارة والأسرة. ومن ثم ينصب الحديث على الحقوق المطلقة لهذا الفرد؛ أى حقوق تتجاوز حقوق المجتمع ومنظوماته الأخلاقية والمعرفية. ولكن هذا الفرد الحر من الناحية النظرية، يسقط بالفعل فى قبضة الصيرورة، التى تتحكم فيها أجهزة الإعلام الغربية والشركات عابرة القارات وصناعة اللذة.

ويظهر الهجوم على فكرة المجتمع الإنسانى ومفهوم الإنسانية المشتركة (الإنسانية جمعاء) فى المفهوم الجديد للأقليات الذى يروجه النظام العالمى الجديد وهيئة الأمم المتحدة وبعض الجماعات التى تدور فى فلكها ودعاة نظرية الحقوق الجديدة. فالجماعات الدينية أقلية، والجماعات الإثنية أقلية، والشواذ جنسياً أقلية، والمعوقون أقلية، والمسنون أقلية، والبدينون أقلية، والأطفال أقلية، والنساء أقلية. وفكرة أن كل الناس أقليات، تعنى أنه لا يوجد أغلبية، أى لا يوجد معيارية إنسانية ولا ثوابت، ومن ثم تصبح كل الأمور نسبية متساوية وتسود الفوضى المعرفية والأخلاقية. وإذا كان لكل أقلية حقوق «مطلقة»، فإن هذا يؤدى فى واقع الأمر إلى أن فكرة المجتمع الذى يستند إلى عقد اجتماعى وإلى إيمان بإنسانيتنا المشتركة تصبح مستحيلة، إذ أن الحقوق المطلقة التى لا تستند إلى أى إطار مشترك لا يمكنها التعايش. (وهذا ما حدث فى فلسطين المحتلة حين جاء الصهاينة بحقوق يهودية مطلقة لاتعرف الإنسانية المشتركة فقاموا بطرد الفلسطينيين من أرضهم وهدم وطنهم).

٣ ـ السياق الحضارى المعرفى لحركتى تحرير المرأة والتمركز حول الأنثى:

هذه الأفكار تشكّل الإطار الحقيقى لحركة الفيمينزم التى ظهرت مؤخراً فى الغرب. وقد ظن البعض أن مصطلح «فيمينزم» هذا مجرد تنويع على مصطلح «ويمنز ليبيريشن موفمنت» ـ Women's Liberaition movement"

الذى يُترجم عادةً إلى « حركة تحرير المرأة والدفاع عن حقوقها ». ولذا حل المصطلح الجديد تدريجياً محل المصطلح القديم وكأنهما مترادفين أو متقاربين فى المعنى، وكأن المصطلح الجديد لا يختلف عن القديم إلا فى أنه أكثر شمولاً أو أكثر راديكالية، ولكننا لو دققنا النظر لوجدنا أن المصطلح الجديد مختلف تمام الاختلاف عن مدلولات حركة المرأة (وهى واحدة من حركات التحرر القديمة التى تدور فى إطار إنسانى هيومانى يؤمن بفكرة مركزية الإنسان فى الكون، وبفكرة الإنسانية المشتركة التى تشمل كل الأجناس والألوان وتشمل الرجال والنساء، وبفكرة الإنسان الاجتماعى الذى يستمد إنسانيته من انتمائه الحضارى والاجتماعى). والإنسان من منظور حركة تحرير المرأة كيان حضارى مستقل عن عالم الطبيعة/المادة لا يمكنه أن يوجد إلا داخل المجتمع، ولذا لا يمكن تسويته بالظواهر الطبيعية/المادية. ومن ثم تحاول هذه الحركة أن تدافع عن حقوق المرأة داخل حدود المجتمع خارج الأطر البورجوازية الصراعية الطبيعية/المادية الداروينية التى ترى المجتمع باعتباره ذرات متصارعة. والمرأة من ثمّ، فى تصور هذه الحركة، كائن اجتماعى يضطلع بوظيفة اجتماعية ودور اجتماعى. ولذا فهى حركة تهدف إلى تحقيق

قدر من العدالة الحقيقية داخل المجتمع (لا تحقيق مساواة مستحيلة خارجه) بحيث تنال المرأة ما يطمح إليه أى إنسان (رجلاً كان أم امرأة) من تحقيق لذاته إلى الحصول على مكافأة عادلة (مادية أو معنوية) لما يقدم من عمل. وعادةً ما تطالب حركات تحرر المرأة بأن تحصل المرأة على حقوقها كاملة: سياسية كانت (حق المرأة فى الانتخاب والمشاركة فى السلطة). أم اجتماعية (حق المرأة فى الطلاق وفى حضانة الأطفال). أم اقتصادية (مساواة المرأة فى الأجور مع الرجل). وبرغم أن دعاة حركة تحرير المرأة قد يستخدمون أحياناً خطاباً تعاقدياً، وقد ينظرون أحياناً للمرأة باعتبارها فرداً مستقلاً بذاته عن المجتمع لا باعتبارها أماً وعضواً فى أسرة، أو قد ينظرون إليها باعتبارها إنساناً اقتصادياً أو جسمانياً (أى إنساناً طبيعياً مادياً) لا إنساناً إنساناً، فإن الإطار المرجعى النهائى هو الرؤية الإنسانية التى تضع حدوداً بين الإنسان والطبيعة وتفترض وجود مركزية إنسانية ومعيارية إنسانية ومرجعية إنسانية وطبيعة إنسانية مشتركة. ولذا تأخذ حركة تحرير المرأة بكثير من المفاهيم الإنسانية المستقرة الخاصة بأدوار المرأة فى المجتمع، وأهمها، بطبيعة الحال، دورها كأم. ولذا يتحرك برنامج حركة تحرير المرأة داخل إطار من المفاهيم الإنسانية المشتركة، التى صاحبت الإنسان عبر تاريخه الإنسانى، مثل مفهوم الأسرة باعتبارها أهم المؤسسات الإنسانية التى يحتمى بها الإنسان ويحقق من خلالها جوهره الإنسانى ويكتسب داخل إطارها هويته الحضارية والأخلاقية، ومثل مفهوم المرأة باعتبارها العمود الفقرى لهذه المؤسسة، ولا تطرح أفكاراً مستحيلة ولاتنزلق فى التجريب اللانهائى المستمر الذى لا يستند إلى نقطة بدء إنسانية مشتركة ولا تحده أية حدود أو قيود إنسانية أو تاريخية أو أخلاقية. هذا هو الإطار الحضارى والمعرفى لحركة تحرير المرأة وهذه هى بعض ثوابتها، وقد كان هذا هو أيضاً الاطار الأساسى لحركات التحرر فى الغرب حتى منتصف الستينيات.

ولكن الحضارة الغربية دخلت عليها تطورات غيّرت من توجهها وبنيتها، إذ

الأنثـــــوية

تصاعدت معدلات الترشيد المادى للمجتمع، أى إعادة صياغته وصياغة الإنسان ذاته فى ضوء معايير المنفعة المادية والجدوى الاقتصادية (وهو عنصر أساسى فى منظومة الحداثة الغربية)، وزاد معه تسلع الإنسان وتشيُّؤه (مما يعنى إزاحته عن المركز على أن تحل السلع والأشياء محله). وزادت نتيجة لذلك هيمنة النماذج الكمية والتكنوقراطية وتصاعدت عمليات التنميط وتغلغلت العلاقات البورجوازية التعاقدية، الأمر الذى أدّى إلى تزايد هيمنة القيم البرّانية المادية مثل: الكفاءة فى العمل فى الحياة العامة مع إهمال الحياة الخاصة - الاهتمام بدور المرأة العاملة (البرّانيّة) مع إهمال دور المرأة الأم (الجوّانيّة) - الاهتمام بالإنتاجية على حساب القيم الأخلاقية والاجتماعية الأساسية (مثل تماسك الأسرة وضرورة توفير الطمأنينة للأطفال) - اقتحام الدولة ووسائل الإعلام وقطاع اللذة لمجال الحياة الخاصة - إسقاط أهمية فكرة المعنى باعتبارها فكرة ليست كمية أو مادية ... إلخ. وقد لاحظ أحد علماء الاجتماع الغربيين (كريستوفر لاش) أنه منذ أواخر الستينيات أصبح من المستحيل على الأسرة الأمريكية أن تعيش على دخل واحد، أى أنه لتحقيق البقاء المادى أصبح من اللازم على المرأة أن تصبح «يداً عاملة» و «طاقة إنتاجية» و «مادة طبيعية برّانية»، وأصبح من الضرورى أن تتخلى عن وظائفها الإنسانية «التقليدية» مثل الأمومة، أى أنه تم القضاء على آخر معقل ومأوى للإنسان وآخر مؤسسة وسيطة تقف بين الإنسان ورقعة الحياة العامة التى تديرها الدولة وتسيّرها المؤسسات الاقتصادية ويوجهها قطاع اللذة.

وقد بلغ الترشيد (فى الإطار المادى) درجة عالية من الشمول وتغلغل فى كل جوانب الحياة العامة والخاصة حتى أصبح العمل الإنسانى labour هو العمل الذى يقوم به المرء نظير أجر نقدى محسوب (كمّ محدد) خاضع لقوانين العرض والطلب، على أن يؤديه فى رقعة الحياة العامة أو يصب فيه فى نهاية الأمر. وهذا التعريف يستبعد بطبيعة الحال الأمومة وتنشئة الأطفال وغيرها من الأعمال المنزلية، فمثل هذه الأعمال لا يمكن حسابها بدقة، ولا يمكن أن تنال عليها الأنثى أجراً نقدياً رغم أنها تستوعب جل حياتها واهتمامها إن أرادت أن تؤديها بأمانة، ولا يمكن لأحد مراقبتها أثناء أدائها فهى تؤديها فى رقعة الحياة الخاصة. باختصار شديد عمل المرأة فى المنزل هو عمل لا يمكن حساب «ثمنه» (مع أن «قيمته» مرتفعة للغاية)، ولذا فهو ليس «عملاً»، حتى أنه أصبح من الشائع الآن أن تجيب ربة البيت عن سؤال بخصوص نوعية عملها بقولها «لا أفعل شيئاً، فأنا أمكث فى المنزل»، بمعنى أن وظيفتها كأم (رغم أهميتها) وعملها كأم (رغم المشقة التى تجدها فى أدائه) هى «لا شىء»، فهو عمل لا تتقاضى عنه أجراً، ولا يتم فى رقعة الحياة العامة.

وهكذا تغلغلت المرجعية المادية (بتركيزها على الكمّى والبرّانى) وتراجعت المرجعية الإنسانية الهيومانية (بتركيزها على الكيفى والجوّانى) وتراجع البعد الإنسانى الاجتماعى الذى يفترض مركزية إنسانية وطبيعة إنسانية متفردة تتمتع بقدر عال من الثبات يميزها عن قوانين الطبيعة المادية المتغيرة، تم إدراك الإنسان خارج أى سياق اجتماعى إنسانى بحيث أصبح كائناً طبيعياً مادياً كمياً لا يشغل أية مركزية فى الكون وليس له مكانة خاصة فيه، يسرى عليه ما يسرى على الأشياء الطبيعية المادية الأخرى، أى أنه تم تفكيك الإنسان تماماً وتحويله من الإنسان المنفصل عن الطبيعة إلى الإنسان الطبيعى المادى، الذى يتحد بها ويذوب فيها ويستمد معياريته منها، فيفقد الدال «إنسان» مدلوله الحقيقى، ويحل الكم محل الكيف والثمن محل القيمة.

ونحن نذهب إلى أن حركة الفيمينزم (التى نترجمها «بحركة التمركز حول الأنثى») هى تعبير عن هذا التحول ذاته وعن إزاحة الإنسان من مركز الكون وعن هيمنة الطبيعة/ المادة على الإنسان. وتترجم هذه الرؤية نفسها إلى مرحلتين:

(أ) مرحلة واحدية إمبريالية وثنائية وواحدية صلبة ينقسم فيها العالم إلى ذكور متمركزين تماماً حول ذكورتهم ويحاولون أن يصرعوا الإناث ويهيمنوا عليهم، وإلى إناث متمركزات تماماً حول أنوثتهن يحاولن بدورهن أن يصرعن الرجال ويهيمنّ عليهم.

(ب) سرعان ما تنحل هذه الواحدية الإمبريالية والثنائية والواحدية الصلبة لتصبح واحدية مادية سائلة لا تعرف فارقاًبين ذكر أو أنثى. ولذا لا يتصارع الذكور مع الإناث وإنما يتفككون جميعهم ويذوبون فى كيان سديمى واحد لا معالم له ولا قسمات.

٤ ـ الواحدية الإمبريالية والثنائية والواحدية الصلبة والتمركز حول الأنثى:

تؤكد حركة التمركز حول الأنثى فى إحدى جوانبها الفوارق العميقة بين الرجل والمرأة، وتصدر عن رؤية واحدية إمبريالية وثنائية الأنا والآخر الصلبة كأنه لاتوجد مرجعية مشتركة بينهما، وكأنه لا توجد إنسانية جوهرية مشتركة تجمع بينهما. ولذا فدور المرأة كأم ليس أمراً مهماً، ومؤسسة الأسرة من ثمّ تعد عبئاً لا يُطاق. فالمرأة متمركزة حول ذاتها تشير إلى ذاتها، مكتفية بذاتها، تود «اكتشاف» ذاتها و «تحقيقها» خارج أى إطار اجتماعى، فى حالة صراع كونى أزلى مع الرجل المتمركز حول ذاته، وكأنها الشعب المختار فى مواجهة الأغيار، أى أنه بدأت عملية تفكيك تدريجية لمقولة المرأة كما تم تعريفها عبّر التاريخ الإنسانى وفى إطار المرجعية الإنسانية، لتحل محلها مقولة جديدة تماماً تُسمّى «المرأة» أيضاً ولكنها مختلفة فى جوهرها عن سابقتها. ومن ثم تتحول حركة التمركز حول الأنثى من حركة تدور حول فكرة الحقوق الاجتماعية والإنسانية للمرأة إلى حركة تدور حول فكرة الهوية، ومن رؤية خاصة بحقوق المرأة فى المجتمع الإنسانى إلى رؤية معرفية أنثروبولوجية اجتماعية شاملة تختص بقضايا مثل دور المرأة فى التاريخ والدلالة الأنثوية للرموز التى يستخدمها الإنسان. وإذا كانت حركة تحرير المرأة تدور حول قضية تحقيق العدالة للمرأة داخل المجتمع، فإن حركة التمركز حول الأنثى تقف على النقيض من ذلك. فهى تصدر عن مفهوم صراعى للعالم حيث تتمركز الأنثى على ذاتها ويتمركز الذكر هو الآخر على ذاته، ويصبح تاريخ الحضارة البشرية هو تاريخ الصراع بين الرجل والمرأة وهيمنة الذكر على الأنثى ومحاولتها التحرر من هذه الهيمنة.

وتذهب بعض التواريخ الأيديولوجية المتمركزة حول الأنثى إلى أن هيمنة الذكر على الأنثى تمت إثر معركة أو مجموعة من المعارك حدثت فى عصور موغلة فى القدم حينما كانت المجتمعات كلها مجتمعات أمومية (ماترياركى matriarchy) تسيطر عليها الإناث أو الأمهات، وكانت الآلهة إناثاً، وكان التنظيم الاجتماعى ذاته يتصف بالأنوثة، أى بالرقة والوئام والاستدارة (التى تشبه نهود الإناث وعضو التأنيث). ثم سيطر الذكور وأسّسوا مجتمعاً مبنياً على الصراع والسلاح (الذى يشبه عضو التذكير) وعلى الغزو (الذى يشبه اقتحام الذكر للأنثى). بل إن كل التاريخ أصبح يدور حول مركز واحد هو: الرجل ـ عضو التذكير ـ السلطة ـ الإله الذكر ـ الأب وهذه هى المجتمعات الأبوية البطريركيْة (patriarchal). ويتحدث دعاة ما بعد الحداثة والتمركز حول الأنثى عن اللوجوس Logos (أى الكلمة والمطلق والمركز) والفالوس Phallus (أى عضو التذكير). وهم يذهبون إلى أن العالم ليس متمركزاً حول اللوجوس وحسب (لوجوسنترك Logo-centric) كما يدّعى بعض الذكور من دعاة ما بعد الحداثة، وإنما هو متمركز حول عضو التذكير (فالوجوسنترك Phallo - go-centric) وسرد أحداث التاريخ من ثم يتم من وجهة نظر ذكورية بحتة ويستبعد الإناث تماماً.

ومن ثم يرى دعاة ما بعد الحداثة والتمركز حول الأنثى ضرورة وضع «نهاية» لهذا التاريخ وتفكيك هذا العالم الذكورى. وانطلاقاً من هذه الرؤية للتاريخ ينادى دعاة التمركز حول الأنثى بالتجريب الدائم والمستمر ويطرحون برنامجاً «ثورياً» يدعو إلى إعادة صياغة كل شىء: التاريخ واللغة والرموز بل الطبيعة البشرية ذاتها كما تحققت عبر التاريخ وكما تبدت فى مؤسسات تاريخية وكما تجلت فى أعمال فنية، فهذا التحقق والتبدى والتجلى إن هو إلا انحراف عن مسار التاريخ الحقيقى.

وفى مجال وضع هذا البرنامج «الثورى» موضع التنفيذ ينادى دعاة حركة التمركز حول الأنثى بضرورة إعادة سرد التاريخ من وجهة نظر أنثوية (أى متمركزة حول الأنثى)، بل وأُعيد تسمية التاريخ، فهو بالإنجليزية هستورى history التى وجد بعض الأذكياء أنها تعنى «قصته his story» فتقرر تغيير اسم التاريخ ليصبح her story، أى «قصتها»، أى أن تاريخ الذكور مختلف تماماً عن تاريخ الإناث (تماماً مثل «التاريخ اليهودى» المستقل عن «التاريخ الإنسانى»). والرموز التى فرضها الذكور لابد أن تضاف لها رموز أنثوية تعبر عن الهوية الأنثوية المستقلة. ومنتجات الإنسان الفنية لابد أن تعبّر عن الأنثى وآلامها. ومن هنا التركيز الشديد فى الأدب الغربى الحديث على الجوانب الصراعية فى علاقة الرجل بالمرأة وعلى موضوعات أدبية مثل الاغتصاب. والهدف الأساسى لحركة التمركز حول الأنثى، فى نهاية الأمر وفى التحليل الأخير، هو رفع وعى النساء بأنفسهن كنساء وتحسين أدائهن فى المعركة الأزلية مع الرجال وتسييسهن، لا بالمعنى الشائع المتداول (أى أن يدرك الإنسان الأبعاد السياسية للظواهر المحيطة به ولحقوقه وواجباته السياسية) وإنما بمعنى أن ندرك أن كل شىء إنما هو تعبير عن هذا الصراع الكونى بين الذكور والإناث.

ويضرب تيرى إيجلتون مثلاً على التحليل التفكيكى ذى الاتجاه المتمركز حول الأنثى الذى يؤكد فكرة الصراع هذه، وكيف

الأنثــــــوية

أن أحد قطبى الصراع لابد أن يهيمن على الآخر، فلا حب ولا تراحم ولا إنسانية مشتركة، بل صراع شرس لا يختلف إلا من ناحية التفاصيل عن الصراع بين الطبقات عند ماركس، أو الصراع بين الأنواع والأجناس عند داروين، أو الصراع بين الجنس الأبيض والأجناس «المختلفة» الأخرى حسب التصور العنصرى الإمبريالى الغربى. يقول تيرى إيجلتون:

«تذهب المجتمعات الذكورية المتمركزة حول الذكر إلى أن الرجل هو الأصل الثابت (المبدأ الأول - اللوجوس) والمرأة هى العكس. ولكن المرأة، فى واقع الأمر، هى الأصل الآخر المسكوت عنه. والمرأة عكس الرجل، هى ما يمكن أن يشار إليه على أنه «الرجل الآخر»، فهى ليست برجل وإنما هى رجل معيب ناقص حسب تصور المجتمعات الذكورية. ولكن الرجل هو الرجل [لا فى حد ذاته، وإنما] عن طريق استبعاد عكسه وإخفائه، فهو يعرف ذاته الرجولية كنقيض للمرأة، فكل وجوده وهويته مرتبط تماماً بمحاولته تأكيد وجوده المستقل عن المرأة. فهو يعرف ذاته فى مواجهة المرأة، والمرأة، على علاقة قوية به باعتبارها صورته العكسية. إنها صورة ما ليس هو، وهى تعبير عن غيابه الذى يخاف منه، فهو يريد تأكيد حضوره الكامل.

«ولكن المرأة تصبح بذلك عنصراً أساسياً فى تذكير الرجل بذاته، فحضوره مرتبط بغيابها. ولذا، فإن الرجل يحتاج لهذا الآخر حتى حينما ينبذه، ويضطر أن يعطى هوية إيجابية لما يعتبره لا شىء، فكيانه معتمد عليها بشكل طفيلى ويتوقف وجوده على استبعادها، وهو يستبعدها لأنها قد لا تكون هذا الآخر على أية حال. فلعلها إشارة على شىء فى الرجل ذاته، شىء يود أن يكبته ويستبعده خارج وجوده وخارج حدوده. فلعل ما هو خارج الرجل يوجد داخله، وما هو غريب قريباً. لكل هذا، يجد الرجل أنه فى حاجة ماسة إلى أن يحرس الحدود المطلقة بين عالمه وعالم المرأة بكل ما أوتى من قوة بسبب خوفه من أن تجاوز الحدود مسألة مطروحة وممكنة، فالحدود ليست كما قد تبدو لأول وهلة».

فى هذا الخضم المتدفق من الكلمات والمفاهيم يتصور المرء أن الحديث قد يكون حديثاً عن مفهوم الحدود والأمن فى الدولة الصهيونية، أو عن علاقة الاتحاد السوفيتى بالولايات المتحدة إبّان فترة الحرب الباردة، أو عن حروب الرجل الأبيض ضد شعوب آسيا وأفريقيا، وليس عن علاقة الرجل بالمرأة. (أخبرتنى صديقة من رائدات حركة التمركز حول الأنثى أن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة هى فى جوهرها مواجهة سياسية [كذا]، فكان ردى عليها أنها إما لا تعرف شيئاً عن العلاقات الجنسية أو عن المواجهة السياسية).

هذه الرؤية الصراعية الداروينية الشرسة تتبدّى فى رؤية حركة التمركز حول الأنثى لأحاسيس كل من المرأة والرجل. ففى غياب الإنسانية المشتركة لا يمكن أن تكون هناك أحاسيس إنسانية مشتركة بين الذكر والأنثى، فتركيبة جسدهما مختلفة وطبيعتها الفسيولوجية مختلفة (والإنسان الطبيعى/ المادى يعيش فى الجسد وحده، فضاؤه محدد بفضاء الجسد). فالرجل على سبيل المثال لا يحمل ولا يلد، ولذا فهو لا يمكنه أن يشعر بآلام المرأة، وأحزانها وأفراحها، فى فترة الحمل ولحظة الولادة، فهى وحيدة مع جسدها (ولذا تقوم إحدى مستشفيات الولادةفى الولايات المتحدة بعقد دورات تدريبية للرجال حتى يتعلموا آلام المرأة. ومن ضمن التدريبات إعطاء الزوج بطناً منتفخاً من البلاستيك يرتديه كى يشعر بشعور زوجته الحامل، وكأن الحمل والولادة مسألة مادية برّانية تماماً: مجرد «حمل» للأثقال البلاستيك!).

وتتبدّى نفس السمة، أى الانفصال الكامل فى الرؤية والأحاسيس بين الرجل والمرأة وإنكار وجود طبيعة بشرية مشتركة، فى موقف حركة التمركز حول الأنثى من اللغة. إذ تذهب هذه الرؤية إلى أن لغة النساء مختلفة تماماً عن لغة الرجال، فهى لغة ملتوية لعوب كجسد المرأة (الجسد مرة أخرى؛ الجسد دائماً؛ الجسد فى البداية والنهاية). ولذا فالتواصل بين الذكر والأنثى ليس ممكناً وإن تمّ فهو ليس كاملاً. ويتم الهجوم على ما يسمّى «ذكورة اللغة»، والدعوة إلى «تأنيثها». واللغات التى تفضل صيغة التذكير على صيغة التأنيث، لابد أن يعاد بناؤها بحيث تستخدم صيغاً محايدة أو صيغاً ذكورية أنثوية. ولذا تكتب كلمتا «هو» (بالإنجليزية: هى he) وهى (بالإنجليزية: شى she) على النحو التالى he/she أو s/he، حتى لايظن أحد أن هناك أى تفضيل للرجل على المرأة. وفى محاولة التفريق الكامل بين الرجل والمرأة وتأنيث اللغة يعاد كتابة كلمة «نساء women» على النحو التالى: "womyn" حتى لا تحتوى كلمة «نساء بالانجليزية، على كلمة men، أى رجال والعياذ بالله، ولوحظ أن «رجل الثلج» «رجل» ومن ثم تعديل اسمه ليصبح بدلاً من سنومان snowman إلى «امرأة الثلج» (بالإنجليزية: سنوومان snow woman) أو حتى «إنسان الثلج» (بالإنجليزية: سنوهيومان snowhuman). ونفس الشىء ينطبق على الكلمات المستخدمة للإشارة إلى الذات الإلهية فيجب الابتعاد عن الإشارة إلى الإله باعتباره ذكراً وأنثى، إذ يجب أن يشار إليه باعتباره ذكراً وأنثى فى ذات الوقت. فيقال على سبيل المثال «إن الخالق هو الذى/ هى التى، وضع/ وضعت... إلخ»، بل ويشار إليه أحياناً بالمؤنث وحسب، فهو «ملكة الدنيا»، و«سيد الكون». كما أن بعض دعاة حركة التمركز حول الأنثى يستخدمون كلمات لا جنس لها (بالإنجليزية: أن جندرد ungendered) مثل: «فريند friend» (صديق) و «كومبانيون companion»

(رفيق) و «كو كريتور co-creator» (المشارك فى الخلق) للإشارة إلى الإله.

وكل هذا من لغو الحديث، وهو ليس برنامجاً للإصلاح وإنما هجوم على اللغة البشرية وحدودها وتشويه لها. فهل نحن نفكر فى «المقاومة» باعتبارها أنثى وفى «الصمود» باعتباره ذكراً؟ وهل نفكر فى «الأمانة» و «الخيانة» باعتبارهما إناثاً، أما «الملاك» و «الشيطان» فنفكر فيهما باعتبارهما ذكوراً؟ وحينما نقول «أبواب» ، هل نفكر فى أعضاء التأنيث حينما نقول «بوابات» ، أم أن هذا هو وجدان الحلوليين الطبيعيين الماديين الذين يستخدمون الجسد كعنصر أساسى لإدراك كل شىء؟ ثم تضيق الدائرة لتصبح أعضاء التذكير والتأنيث هى الصور المجازية الوحيدة التى يمكنهم إدراك العالم من خلالها؟ وهل يمكن أن يكون استخدام كلمة «إنسان» (وهى تعبير عن الذكر والأنثى) حلاً للمشكلة؟ الإجابة، بطبيعة الحال، بالنفى، لكن المهم من وجهة نظر المتمركزين حول الأنثى هو طرح برامج إصلاحية مستحيلة، غير قابلة للتنفيذ، وإجراء تجارب مستمرة بلا ماضى ولا ذاكرة ولا فهم، وذلك حتى يتم تقويض حدود اللغة القائمة والمرجعية الإنسانية المشتركة المتجاوزة وكل المنظومات القيمية.

وتتضح الرؤية الواحدية والثنائية الصراعية الصلبة فى الإشارات المتكررة فى أدبيات حركة التمركز حول الأنثى إلى المرأة باعتبارها أقلية، وكلمة «أقلية» هنا لا تعنى أقلية عددية مضطهدة وإنما تعنى فى واقع الأمر أنه لا توجد أغلبية من أى نوع (إنسانية مشتركة) ولا يوجد معيار يحكم به، فالجميع متساوون ولا يمكن الحكم على أحد.

وتصل هذه الرؤية قمتها (أوهوتها) حينما تقرر الأنثى أن تدير ظهرها للآخر/ الذكر تماماً، فهى مرجعية ذاتها وموضع الحلول ولا تشير إلا إلى ذاتها، فهى سوبرومان superwoman، ولذا تعلن استقلالها الكامل عنه. وحينئذ يصبح السحاق التعبير النهائى عن الواحدية الصلبة، وهو الأمر الطبيعى الوحيد المتاح للمرأة التى ترفض أن تؤكد «إنسانيتها المشتركة» التى لا يمكن أن تتحقق إلا داخل إطار اجتماعى وسياق تاريخى، وبدلاً من ذلك تؤكد «نسوانيتها» ، أى ذاتها الأنثوية المنفصلة التى لا توجد فى أى سياق تاريخى أو داخل أى إطار اجتماعى. وكما قالت إحدى دعاة التمركز حول الأنثى، المساحقات: «إذا كانت الفيميذزم هى النظرية، فالسحاق هو التطبيق If feminism is the theory, Lesbianism is the practice» .

ويصبح من الطبيعى ألا تلجأ المرأة للرجل لإنجاب الأطفال، بل يمكن أن تلجأ للمعامل والإجراءات العلمية «الطبيعية» المختلفة (المعقَّمة من التاريخ والمجتمع والقيم) التى تستبعد الرجل كشريك فى إنسانية مشتركة. وهكذا تصفى الازدواجية تماماً ويحسم الصراع لنصل إلى حالة من الواحدية الأنثوية الصلبة والتمركز اللا إنسانى حول الذات الأنثوية، وإلى نهاية التاريخ المتمركزة حول الأنثى.

٥ - الواحدية السائلة وذوبان الأنثى:

فكر التمركز حول الأنثى ينتمى إلى نمط أساسى فى الفكر المادى أشرنا إليه من قبل (الانتقال من التمركز حول الذات الإنسانية إلى التمركز حول الطبيعة/ المادة، ومن عالم يحوى مركزه داخله إلى عالم بلا مركز) . ولذا نجد أن تفكيك مقولة المرأة (الإنسان الإنسان) يأخذ شكلين متناقضين، أولهما هو الذى تناولناه فى الجزء السابق من هذه الدراسة، أى تحول المرأة إلى كائن متمركز حول ذاته يشير إلى ذاته مما أدّى إلى ظهور التمركز المتطرف حول الذات الأنثوية والعداء الشرس للذكور والصراع الداروينى المستمر بينهما (واحدية إمبريالية وثنائية وواحدية صلبة) . أما الشكل الثانى فهو ما سميته «الواحدية السائلة» . والواحدية السائلة كامنة فى الواحدية الصلبة، فبعد أن تتحول المرأة من إنسان إنسان إلى كائن طبيعى/ مادى يرد إلى عناصر مادية ويفسَّر فى إطارها، بحيث لا تشير المرأة إلى ذاتها وإنما إلى الطبيعة/ المادة، يتم تسويتها بالرجل أو الإنسان الطبيعى فى جميع الوجوه بحيث لا تختلف عنه فى أى شىء، دورها لا يختلف عن دوره، فكلاهما إنسان طبيعى/ مادى، وما يجمعهما ليس إنسانيتهما المشتركة وإنما ماديتهما المشتركة، فيتم اختزالهما إلى مستوى طبيعى/ مادى عام واحد لا يكترث بذكورة الذكر أو أنوثة الأنثى أو يسوى بينهما، فالقانون الطبيعى/ المادى العام لا يكترث بالخصوصية أو الثنائية. كما أن العالم متعدد المراكز لا يكترث بأيةفروق ظاهره أو باطنه، فهو عالم سائل لا مركز له، لا يمكن إصدار أحكام على أى شىء. كل هذا يؤدى إلى ظهور الجنس الواحد أوالجنس الوسط بين الجنسين (بالإنجليزية: يونى سكس unisex) ، أى أنه تم رد الواقع إلى عنصر واحد أو مبدأ واحد ينكر أى شكل من أشكال عدم التجانس أو أى تنوع، بل وينكر وجود ثنائية ذكر/ أنثى، فالذكر مثل الأنثى والأنثى مثل الذكر وكلاهما مجرد إنسان طبيعى/ مادى. وهكذا تتحول السوبرومان superwoman، عدوة الرجل، إلى سبومان subwoman، ليس لها هوية أنثوية مستقلة، فهى أقل من امرأة، امرأة ناقصة، تبذل قصارى جهدها أن تكون «كاملة» ، أى متطابقة تماماً مع الرجل.

ولكن فى كلتا الحالتين سواء كانت سوبرومان أم سوبرمان، ليست المرأة هى الأم - الزوجة - الأخت - الحبيبة التى نعرفها والتى لها دور مستقل داخل إطار الجماعة الإنسانية الشاملة التى تضم الذكور والإناث والصغار والكبار وإنما هى شىء جديد تماماً، ومع هذا يطلق عليه اصطلاح «امرأة» . وبسقوط الأم والزوجة والمرأة، تسقط الأسرة ويتراجع الجوهر الإنسانى المشترك ويصبح كل البشر أفراداً طبيعيين لكلٍّ مصلحته الخاصة وقصته الصغرى الخاصة؛ كل إنسان مثل الذرة التى تصطدم بالذرات الأخرى وتتصارع معها، والجميع يجابهون الدولة وقطاع اللذة والإعلانات بمفردهم، ويسقطون فى قبضة الصيرورة، ويتم تسوية الجميع بالحيوانات والأشياء،وتسود الواحدية السائلة التى لا تعرف الفرق بين الرجل والمرأة أو بين الإنسان والأشياء. ويتم الإشارة إلى الإله فى مرحلة الواحدية السائلة هذه لا باعتباره هو أو هى، إذ يصل الحياد قمته والسيولة منتهاها، فيشار إليه، كما ورد فى إحدى

ترجمات الإنجيل الأخيرة، باعتباره ذكراً وأنثى وشيئاً. فالإله هو he/she/it. ومن الصعب على المرء أن يقرر ما إذا كانت هذه هى نهاية السيولة، أم أن هناك المزيد؟ فالتجريب المنفتح فى اللغة والتاريخ والعلاقات بين البشر مسألة لا سقف ولا حدود ولا نهاية لها.

٦ - حركة التمركز حول الأنثى والنظام العالمى الجديد:

إن دعاة حركة تحرير المرأة يدركون تماماً الحقيقة البديهية الإنسانية البسيطة وهى أن ثمة اختلافات (بيولوجية ونفسية واجتماعية) بين الرجل والمرأة، وهى اختلافات تتفاوت - من منظور سلوك كل منهما - فى درجات العمق والسطحية، وتعبر عن نفسها فى اختلاف فى توزيع الأدوار بينهما وفى تقسيم العمل. ولكن بدلاً من أن يحاول دعاة حركةتحرير المرأة محو هذه الاختلافات والقضاء عليها قضاءاً مبرماً فإنهم يبذلون قصارى جهدهم للحيلولة دون تحولها إلى ظلم وتفاوت اجتماعى أو إنسانى يؤدى إلى توسيع الهوة بين الذكور والإناث. أما دعاة حركة التمركز حول الأنثى فيتأرجحون وبعنف بين رؤية مواطن الاختلاف بين الرجل والمرأة باعتبارها هوة سحيقة لا يمكن عبورها من جهة، وبين إنكار وجود أى اختلاف من جهة أخرى. ولذا فهم يرفضون فكرة توزيع الأدوار وتقسيم العمل ويؤكدون استحالة اللقاء بين الرجل والمرأة، ولا يكترثون بفكرة العدل ويحاولون إما توسيع الهوة بين الرجال والإناث أوتسويتهم بعضهم بالبعض، فيطالبون بأن يصبح الذكور آباءاً وأمهات فى الوقت نفسه، وأن تصبح الإناث بدورهن أمهات وآباء، ولعل الهندسة الوراثية ستحل كثيراً من هذه «المشاكل» وستفتح باب التجريب اللامتناهى على مصراعيه بحيث يصبح بإمكان الرجل أن «يحمل» طفلاً (وليس مجرد بطن بلاستيك)، ويمكن تجاوز مشقات الحمل نفسها من خلال عمليات الاستنساخ المريحة. كما أن تعديل القوانين فى الغرب سيتكفل بكل ما قد يتبقى من «مشاكل» شكلية قد تضع حدوداً على عملية

الأنثـــــوية

التجريب، إذ بإمكان الأنثى أن تتزوج من أنثى أو من رجل حسب ما يسمونه «التفضيل الجنسى Sexual preference». بل إن الأمر يمتد ليشمل الأحاسيس الجوانية ذاتها، فالمرأة الحقيقية يجب ألا تختلف مشاعرها عن مشاعر الرجل، والرجل الحقيقى يجب ألا تختلف مشاعره عن مشاعر الأنثى. وتقوم هوليوود (أكبر آلية عرفها الجنس البشرى لنشر الأفكار وإشاعة الرؤى) بدورٍ نشطٍ فى هذا المضمار إذ بدأت تظهر أفلام فيها إناث يغوين الرجال، ورجال تخمر وجوههن من النساء (ولا مانع من استخدام نون النسوة هنا، حتى نحطّم حدود اللغة تماماً)، وليس الهدف من كل هذا هوتوسيع آفاقنا وتحطيم القوالب الذهنية الجامدة التى يتعامل كل جلس مع الآخر من خلالها وسجنه فيها، وإنما هو ضرب فكرة المعيارية والإنسانية المشتركة في الصميم حتى يتم تسوية الجميع. ولعلّ العلم الحديث، بما حقق من تقدم مذهل، قد يساعد فى هذا المضمار بحيث يمكن للرجل أن يتناول كبسولة متمركزة حول الأنثى فيشعر بشعور الإناث ويتم تسويته تماماً من الداخل، وتتناول المرأة هى الأخرى كبسولة متمركزة حول الذكر فتشعر بشعوره ويتم تسويتها من الداخل.

إنّ حركة تحرير المرأة، فى نهاية الأمر وفى التحليل الأخير، ترى أن ثمة إنسانية مشتركة بين كل البشر، رجالاً ونساءاً، وأن هذه الرقعة الواسعة المشتركة بيننا هى الأساس الذى نتحاور على أساسه والإطار الذى نبحث داخله عن تحقيق المساواة. ولذا يمكن للرجل أن ينضم إلى حركة تحرير المرأة، ويمكنه أن يدخل فى حوار بشأن ما يُطرح من مطالب لضمان تحقيق العدالة للمرأة. ويمكن للمجتمع الإنسانى، بذكوره وإناثه، أن يتبنّى برنامجاً للإصلاح فى هذا الاتجاه، ويمكن لكل من الرجال والنساء تأييده والوقوف وراءه. أما حركة التمركز حول الأنثى فهى تنكر الإنسانية المشتركة ولذا لا يمكن أن ينضم لها الرجال، فالرجل باعتباره رجلاً لا يمكنه أن يشعر بمشاعر المرأة، كما أنه مذنب يحمل وزر التاريخ الذكورى الأبوى، رغم أنه ليس من صنعه. كما تنكر حركة التمركز حول الأنثى الاختلاف، ومن ثم لا مجال للتنوع ولا مجال لوجود الإنسانية كما نعرفها. لكل هذا لا يوجد برنامج للإصلاح فى حركة التمركز حول الأنثى ولاتوجد محاولة جادة لتحقيق المساواة بين الرجل والمرأة أو إلى تغيير القوانين أو السياق الاجتماعى للحفاظ على إنسانية المرأة باعتبارها أماً وزوجة وابنة وعضواً فى الأسرة أو المجتمع. وإن كان ثمة برنامج للإصلاح فستجد أنه يصدر عن إطار تفكيكى يهدف إما إلى زيادة كفاءة المرأة فى عملية الصراع مع الرجل أو إلى تسويتها به، أى أنه فى جميع الحالات ثمة إنكاراً للإنسانية المشتركة. ولذا فالبرنامج الإصلاحى هو برنامج يهدف إلى تغيير الطبيعة البشرية ومسار التاريخ والرموز واللغات.

٧ - حركة التمركز حول الأنثى والصهيونية:

من الأمور الجديرة بالنظر والتدبر أن ثمة نقط تشابه واضحة بين حركة التمركز حول الأنثى وحركة مادية إمبريالية أخرى وهى الحركة الصهيونية، التى تنكر الإنسانية المشتركة فتقسم البشر بصرامة بالغة إلى يهود وأغيار، وتصدر عن الإيمان بأن الأغيار (كل الأغيار) يحملون وزر تاريخ الاضطهاد الدائم لليهود (كل اليهود). وعزلة الأغيار عن اليهود كاملة إلى درجة أن الواحد لا يمكنه أن يشعر بشعور الآخر، فكل إنسان جزيرة مغلقة، مكتفية بذاتها، مرجعية ذاتها. ومن ثم يواجه اليهود العالم وحدهم فى عزلتهم وبراءتهم وفرادتهم ومعاناتهم التى لا

يشاركهم فيها أحد. فاليهود شعب مختار، له سماته الخاصة، وله حقوقه المطلقة ورسالته الخالدة وعذابه الخاص فهو موضع الحلول والكمون، مرجعية ذاته، يستمد معياريته منها. وهو شعب لا يمكن أن يهدأ له بال إلا بأن يعود إلى أرض أسلافه (في فلسطين) حيث يمكنه أن يتمتع بحقوقه المطلقة. ولذا لا تبذل الحركة الصهيونية أي مجهود في محاولة الدفاع عن الحقوق المدنية والسياسية والدينية لأعضاء المجتمعات اليهودية في مجتمعاتهم. فمثل هذه الجهود (التي تنبع من الإيمان بالإنسانية المشتركة والتي يمكن أن يساهم فيها كل مدافع عن حقوق الإنسان وكل متعاطف مع المستضعفين) هي في واقع الأمر إحباط للمشروع الصهيوني الذي يرمي إلى وضع نهاية لتاريخ اليهود في المنفى وتهجير اليهود إلى فلسطين للقيام بتجربة جديدة تماماً تقع خارج نطاق التاريخ اليهودي، وهي تجربة الدولة القومية ذات السيادة. في هذا الإطار توجه الحركة الصهيونية جلّ جهودها لتعميق الهوة بين اليهود والأغيار لتحسين أداء اليهودي في عملية الصراع حتى ينسلخ عن مجتمع الأغيار «ويعود» إلى فلسطين بعد غياب مدة ألفي عام. وفي هذا الإطار يصبح أعداء السامية (أي أعداء اليهود) «أصدق أصدقائنا» (على حد قول مؤسس الحركة الصهيونية، تيودور هرتزل). ولنلاحظ هنا بعض الثنائيات الصلبة: اليهود ضد الأغيار - شعب معذب في كل مكان مقابل شعب مختار - شعب لا حقوق له مقابل شعب له حقوق مطلقة. ولنلاحظ أن هذه الثنائية الصلبة تتحول إلى واحدية صهيونية صلبة في الدولة الصهيونية المستقلة، الدولة اليهودية الخالصة، حين يصبح المستوطنون هم وحدهم أصحاب الحقوق المطلقة، فيجد العرب أنفسهم في مجتمعات اللاجئين تنهمر عليهم القنابل باسم الدفاع عن الذات اليهودية الخالصة!.

ولكن كما هو الحال في كل الحركات المادية، تتحل الواحدية الإمبريالية والثنائية والواحدية الصلبة إلى واحدية سائلة، فالصهيونية التي تؤكد حقوق اليهود المطلقة وفرادتهم الكاملة وترفض التعاون مع الأغيار ترى أن وجود اليهود في المنفى هو حالة «غير طبيعية»، أي أن الفريد يتحول إلى الشاذ. ولذا ترى الصهيونية أنه لابد من «تطبيع» اليهود، أي تحويلهم إلى كائنات طبيعية، يعيشون في دولة قومية عادية، لا يختلفون عن بقية شعوب الأرض. وقد انتهى الأمر بالحركة الصهيونية التي تنادي بحقوق مطلقة لليهود وبسيادة مطلقة للدولة وسمات يهودية مطلقة للمجتمع بأن أسست دولة ذات توجه أمريكي واضح في عالم السياسة والثقافة وتعتمد بشكل شبه كامل على دعم الأغيار الأمريكيين! وهذا هو النمط نفسه الذي وجدناه في حركة التمركز حول الأنثى، فمن جهة ثمة تأكيد لتفرّد اليهود وعداء الأغيار لهم لا يختلف كثيراً عن إتجاه حركة التمركز حول الأنثى نحو إعلان الحرب على الرجال، ومن جهة أخرى ثمة محاولة نشطة تبذل لدمج اليهود في عالم الأغيار والذوبان فيه، لا تختلف بدورها كثيراً عن محاولة الأنثى الذوبان في الرجل وظهور الـ -uni sex.

والعالم الغربي الذي ساند الدولة الصهيونية (التي تحاول تفكيك العالم العربي والإسلامي سياسياً وحضارياً) يساند بنفس القوة حركات التمركز حول الأنثى في بلادنا (ولعل نشاط السفارة الهولندية في القاهرة في هذا المضمار مثلاً واضحاً على ذلك يستحق المزيد من الدراسة). فالعالم الغربي الذي أخفق في عملية المواجهة العسكرية المباشرة مع العالم الثالث، اكتشف أن هذه المواجهة مكلفة وطويلة ولا طاقة له بها، ومن ثم فالتفكيك هو البديل العملي الوحيد. كما أدرك العالم الغربي أن نجاح مجتمعات العالم الثالث في مقاومته يعود إلى تماسكها، الذي يعود بدوره إلى وجود بناء أُسَريّ قوي، لا يزال قادراً على توصيل المنظومات القيمية والخصوصيات القومية إلى أبناء المجتمع، ومن ثم يمكنهم الاحتفاظ بذاكرتهم التاريخية وبوعيهم وبثقافتهم وهويتهم وقيمهم. وهذا ولا شك يعني التصدي لعملية العولمة، التي تعني الترشيد (داخل الإطار المادي الغربي) لكل المجتمعات بحيث يتحول العالم في نهاية الأمر وفي التحليل الأخير إلى سوق واحد متجانس يخضع لقوانين العرض والطلب المادية، يتحرك فيه نفس البشر والسلع في نفس الحيز الأملس، بلا سدود أو حدود أو منظومات قيمية تعوق هذه الحركة.

وإذا كانت الأسرة هي اللبنة الأساسية في المجتمع، فإن الأم هي اللبنة الأساسية في الأسرة. ومن هنا تركيز النظام العالمي الجديد على قضايا الأنثى. فالخطاب المتمركز حول الأنثى هو خطاب تفكيكي يعلن حتمية الصراع بين الذكر والأنثى وضرورة وضع نهاية للتاريخ الذكوري الأبوي وبداية التجريب بلا ذاكرة تاريخية، وهو خطاب يهدف إلى توليد القلق والضيق والملل وعدم الطمأنينة في نفس المرأة عن طريق إعادة تعريفها بحيث لا يمكن أن تتحقق هويتها إلا خارج إطار الأسرة. وإذا انسحبت المرأة من الأسرة تآكلت الأسرة وتهاوت، وتهاوى معها أهم الحصون ضد التغلغل الاستعماري والهيمنة الغربية وأهم المؤسسات التي يحتفظ الإنسان من خلالها بذاكرته التاريخية وهويته القومية ومنظومته القيمية. وبذلك يكون قد نجح النظام العالمي الجديد من خلال التفكيك في تحقيق الأهداف التي أخفق في تحقيقها النظام الاستعماري القديم من خلال المواجهة المباشرة.

٨ - البحث عن بديل:

من الأجدر بنا أن ندرس قضية المرأة داخل إطارها التاريخي والإنساني، فندرك أن مشكلة المرأة مشكلة إنسانية لها سماتها الخاصة. كما يجب أن ننفض عن أنفسنا غبار التبعية الإدراكية ونبحث عن حلول لمشاكلنا نولّدها من نماذجنا المعرفية ومنظوماتنا القيمية والأخلاقية ومن إيماننا بإنسانيتنا المشتركة. وهي منظومات تؤكد أن المجتمع الإنساني يسبق الفرد (تماماً كما يسبق الإنسان الطبيعة/ المادة). ولذا بدلاً من الحديث عن «حقوق الإنسان»، إنسان روسّو الطبيعي الذي يعيش حسب قوانين الطبيعة، مما يضطرنا إلى الحديث عن «حقوق المرأة» الفرد، ثم أخيراً عن «حقوق الطفل» الفرد، قد يكون من الأجدر بنا أن نتحدث عن «حقوق الأسرة»، كنقطة بدء ثم يتفرع عنها وبعدها

«حقوق الأفراد» الذين يكوّنون هذه الأسرة، أى أننا سنبدأ بالكل (الإنسانى الاجتماعى) ثم نتبعه بالأجزاء (الفردية).

ولو اتبعنا هذا النموذج، واتخذنا الأسرة نقطة بدء ووحدة تحليلية، فإن الحديث عن «تحقيق الذات بشكل مطلق» يصبح أمراً ممجوجاً ومرفوضاً ولابد أن يحل محله الحديث عن «تحقيق الذات داخل إطار الأسرة». وبدلاً من الحديث عن «تحرير المرأة» كى «تحقق ذاتها، ولذتها ومتعتها»، قد يكون من المفيد أن ندرس ما حولنا لنكتشف أن أزمة المرأة هى، فى واقع الأمر، جزء من أزمة الإنسان فى العصر الحديث والتى تنبع من هذه الحركية الهائلة المرتبطة بتزايد معدلات الاستهلاك، التى تسم إيقاع حياتنا الحديثة، ومن وجود هذه الاختيارات الاستهلاكية التى لا حصر لها ولا عدد والتى تحاصرنا وتحد من حركتنا. إن الدراسة المتأنية ستبين لنا أن المشكلة تنبع من أن الرجل قد تم «تحديثه» بشكل متطرف وتم استيعابه فى هذه الحركية الاستهلاكية العمياء بحيث أصبحت البدائل المطروحة أمامه تفوق بكثير البدائل المطروحة أمام المرأة. ولكن بما أن هذه الحركية الاستهلاكية المتطرفة هى أحد أسباب أزمة الإنسان الحديث قد يكون من الأكثر رشداً وعقلانية ألا نطالب بـ «تحرير المرأة»، وألا نحاول أن نقذف بها هى الأخرى فى عالم السوق والحركية الاستهلاكية، وأن نطالب بدلاً من ذلك بتقييد الرجل أو وضع قليل من الحدود عليه وعلى حركيته بحيث نبطئ من حركته فينسلخ قليلاً عن عالم السوق والاستهلاك وبذلك يتناسب إيقاعه مع إيقاع المرأة والأسرة وحدود إنسانيتنا المشتركة. وانطلاقاً من هذه الرؤية لا بد أن يُعاد تعليم الرجل بحيث يكتسب بعض خبرات الأبوة والعيش داخل الأسرة والجماعة، وهى خبرات فقدها الإنسان الحديث مع تآكل الأسرة ومع تحركه المتطرف فى رقعة الحياة العامة. وبهذه الطريقة سيكون بوسع الرجل أن يشارك فى تنشئة الأطفال، وأن يعرف عن قرب الجهد الذى تبذله المرأة/الأم. ومن ثم يمكن لإنسانيتنا المشتركة أن تؤكد نفسها مرة أخرى.

وهذه استراتيجية لا تختلف كثيراً عن استراتيجية جماعات الدفاع عن البيئة (الخضر). فهم يطالبون الإنسان الغربى بأن يخفض من حرارة المجتمعات الغربية وأن ينسلخ قليلاً عن أيديولوجية التقدم والغزو والإنجاز والإنتاجية على أن يحل محلها أيديولوجية الاتزان والتوازن مع الطبيعة والذات وإشباع الحاجات الإنسانية الأساسية بحيث يتناسب إيقاع المجتمع مع إيقاع الإنسان.

ولعله قد يكون من المفيد ألا نتحدث عن «حق المرأة فى العمل» (أى أن تعمل فى رقعة الحياة العامة نظير أجر)، أى العمل المُنتج مادياً الذى يؤدى إلى منتج مادى (سلع - خدمات). ونعيد صياغة رؤية الناس بحيث يُعاد تعريف العمل فيصبح «العمل الإنسانى»، أى العمل المُنتج إنسانياً (وبذلك نؤكد أسبقية الإنسانى على المادى والطبيعى). وهنا تصبح الأمومة أهم «الأعمال المنتجة» (وماذا يمكن أن يكون أكثر أهمية من تحويل الطفل الطبيعى إلى إنسان اجتماعى؟). ومن ثم يقل إحساس المرأة العاملة فى المنزل بالغربة وعدم الجدوى، ويزداد احترام الرجل لها ويكف الجميع عن القول بأن المرأة العاملة فى المنزل لا تعمل، وكأن عمل سكرتيرة فى إحدى شركات التصدير والاستيراد أو إحدى شركات السياحة أكثر أهمية وجدوى من تنشئة الأطفال!

ولعلنا قد نكتشف طرقاً جديدة لإعادة إنتاج الأسرة الممتدة بما توفره للإنسان من طمأنينة داخل المدينة الحديثة ذات الطرق القاسية والإيقاع المرعب، كأن نطور طرزاً معمارية تُفعِّل الجيرة كمؤسسة وسيطة تشبه فى وظيفتها الأسرة الممتدة. وقد يمكننا التوصل ليوم عمل يمكن تقطيعه وتقسيمه ليتناسب مع مؤسسة الأسرة ولا يتعارض مع محاولة المرأة أن تقوم بدورها كأم وكزوجة. بل إنه يمكن تعديل رقعة الحياة العامة ذاتها ومكان العمل بحيث يُخلق داخله حيز إنسانى. ويمكننا أن نعيد بعث الاقتصاد العائلى (بالإنجليزية : فاميلى إيكونومى Family economy) الذى أثبت كفاءته ومقدرته على الاستمرار وإنتاجيته العالية فى المجتمعات الحديثة والتى يقال لها «متقدمة» (سواء فى اليابان أو الولايات المتحدة). ولكن ما يهمنا هنا أنه شكل من أشكال علاقات الإنتاج التى لا تقوّض الأسرة وتفككها، ويمكن للمرأة أن تشارك فيه دون أن تفقد هويتها كأم وزوجة. ويمكن أيضاً تطوير نظم تعليمية جديدة بحيث يمكن للمرأة أن تتعلم وتستمر فى تعليمها دون أن نولّد داخلها التوترات بين الرغبة المحمودة فى التعلم والنزعة الكونية نحو الأمومة. وهذه الاقتراحات الأولية تهدف إلى تقليل الأعباء النفسية الناجمة عن الأمومة، وتحرير المرأة بعض الشيء من الأعباء المنزلية البدنية، بحيث نخلق حيزاً خاصاً بها يمكنها أن تمارس فيه إنسانيتها دون أن تضطر إلى تحطيم الأسرة ودون أن تجعل تحقيق ذاتها مشروطاً بتخليها عن الأسر وعن دورها الاجتماعى.

ويجب أن يواكب هذا دراسة جادة ومتعمقة، نقدية وخلاقة، لظاهرة تحرير المرأة فى الغرب داخل إطار الترشيد المادى وإطار الفكر المادى الصراعى الواحدى المتمركز حول الأنثى. فعلى سبيل المثال يمكن أن ندرس المشاكل الناجمة عن تآكل الأسرة وتكلفتها الاجتماعية والمادية. وقد قرأت فى إحدى الدراسات أن انسحاب المرأة من الأسرة واستيعابها فى آليات السوق والحركية الاستهلاكية وتحولها إلى «طاقة عاملة» فى رقعة الحياة العامة و «وحدة إنتاجية» فى سوق العمل يؤدى إلى غربة شديدة عند الأطفال مما يحولهم إلى عناصر مدمرة . وقد رأى الباحث صاحب الدراسة

أن عمليات التخريب المتعمد فى المدارس - (school vandalism) تكلف البلايين من الدولارات وأنها مرتبطة تمام الارتباط بظاهرة اختفاء الأم. كما يمكن أيضا حساب الخسارة النفسية للطفل والتى يمكن ترجمتها مادياً إلى أرقام. وهل يمكن أيضاً ربط ارتفاع معدلات الطلاق بمعدلات انسحاب المرأة من الأسرة ومن دور الأمومة؟ (يكلف الطلاق فى الولايات المتحدة بلايين الدولارات أيضا). ومن المعروف أن شركات التأمين ترفع أقساط التأمين على كل من يطلّق لأنه يرتكب عدداً أكبر من الحوادث.

ويمكن الإشارة هنا إلى ما يسمّى ظاهرة «تأنيث الفقر» (feminization of poverty) التى أصبحت ظاهرة اجتماعية معروفة فى الولايات المتحدة. إذ يبدو أنه فى إطار حرية المرأة وحرية الرجل، يتعايش رجل مع امرأة تنجب منه طفلاً أو طفلين عادةً دون أن يرتبطا بعقد زواج. وبعد فترة قصيرة أو طويلة يتملك الرجل الملل وتنشب المعارك بين الطرفين فيقرر الرجل أن يحقق ذاته خارج إطار الأسرة فيحمل متاعه ويذهب، تاركاً الأم المهجورة وحدها، ترعى الطفلين فتزيد أعباءها النفسية والاجتماعية والاقتصادية (مهما دفع الرجل من نفقة) وازداد الرجال متعة وحركية استهلاكية، أى أنه تم تأنيث الفقر، ويمكن أن نضيف أنه تم كذلك تأنيث الجهد النفسى والإرهاق البدنى. ولعل هذا من أهم الأسباب السوسيولوجية لزيادة معدلات السحاق فى المجتمعات الغربية. فهو يحل مشكلة ضرورة تفريغ الطاقة الجنسية للأنثى دون أن يدخلها فى دوامة العلاقة مع الرجل التى توردها موارد التهلكة والفقر والألم والهجران.

كما يمكن أن ندرس إنتاجية المجتمع ككل فى إطار خروج المرأة للعمل فى حقل الحياة العامة بدلاً من العمل فى حقل الحياة الخاصة، فهناك من الدراسات ما يشير إلى أن إنتاجية المجتمع على مستوى الماكرو تتزايد مع اضطلاع المرأة بدور الزوجة والأم، إذ أنها تقوم بتربية الأطفال تربية صالحة، فيصبحون أعضاءً منتجين فى المجتمع، كما أنها تهدّىء من روع الجميع: الزوج والأبناء عند عودتهم من رقعة الحياة العامة، فيستعيد الجميع توازنهم وتتزايد إنتاجيتهم.

وثمة دراسات تشير إلى أن قلق المرأة بخصوص هويتها وذاتها قد تزايد مع فقدانها وظيفتها ومكانتها كأم وزوجة، وأن هذا القلق له مردود سلبى للغاية على صحتها النفسية وعلى محاولتها تحقيق ذاتها، وأنه هو الذى يؤدى إلى محاولة المرأة التشبه الشرس بالرجل، وظهور الـ uni-sex.

كما يجب أن نضع نصب أعيننا أثر كل مشروع اقتصادى إنتاجى على بناء الأسرة وعلى دور المرأة كأم. فهناك حديث «عالمى» عن «الخصخصة»، ولم يدرس أحد أثر الخصخصة علينا كبشر، وتكلفتها المعنوية والمادية (مع العلم بأن التكلفة المعنوية تترجم نفسها بعد قليل إلى تكلفة مادية يمكن حسابها كمياً بشىء من الجهد). وأعتقد أن الخصخصة بلا ضابط سيكون لها أثر مدمر على الأسرة وعلى المرأة، فالخصخصة هى فى واقع الأمر توسيع رقعة السوق، وآليات العرض والطلب، لتبتلع كل شىء.

كما يجب ألا يفوتنا أن نتصدى لكثير من المشاريع التى يقال لها تنموية والتى يفرضها البنك الدولى والتى تهدف فى واقع الأمر إلى تحطيم الدول القومية ومؤسسة الأسرة التى يرون أنها من أكبر معوقات «التنمية» (أى التقدم المادى بغض النظر عن الثمن الإنسانى مهما كانت فداحته). والشىء نفسه ينطبق على بعض التشريعات التى تصدرها بعض المنظمات «الدولية»، والتى تدور فى إطار عقلية السوق الحر والخصخصة الكاملة لكل شىء بما فى ذلك جسد الإنسان وروحه وضميره. ونحن لابد أن نستفيد من الخبرات والمعونات الدولية شريطة ألا تتحول إلى معاول هدم تقوض أساس مجتمعاتنا.

وهناك العديد من الدراسات الأخرى التى تبين أن خصائص المرأة التشريحية ووظائفها البيولوجية له علاقة بتكوين شخصيتها وهويتها وطموحها (وهذه من المفارقات التى تستحق التسجيل، فحركة التمركز حول الأنثى التى تؤكد مركزية جسد الأنثى فى تحديد هويتها ينتهى بها الأمر إلى إنكار أى أهمية للجسد وللخصائص التشريحية والوظائف البيولوجية، تماماً مثل الحركة الصهيونية التى تؤكد يهودية اليهودى ثم تحاول تخليصه منها). ونحن لا نذهب مذهب الماديين الذين يقولون بأن جسد المرأة هو قدرها وأن خصائصها التشريحية هى مصيرها المحتوم، ولكن نقول إن هذا الجسد وهذه الخصائص تفرض عليها حدوداً معينة، وهذه الحدود تخلق لها حيزاً أنثوياً خاصاً يفصلها عن الرجل دون أن يعزلها عنه. وقد هاج كثير من دعاة التمركز حول الأنثى حينما نشر أحد العلماء دراسة تبين أن كثيراً من البطلات الرياضيات ممن احترفن الرياضة لا يحملن إلا إذا توقفن عن ممارسة الرياضة لعدة سنوات. وقد نشر أحد العلماء دراسة طريفة تبين أن ثمة علاقة ما، لم يتمكن الباحث من تحديدها بدقة، بين العادة الشهرية عند المرأة والعرق الذى يفرزه الرجل تحت إبطه. ورغم أن هذه الدراسة دراسة أولية للغاية إلا أن حركات التمركز حول الأنثى حاولت منع نشرها وغيرها من الدراسات، أى أن التوجه الأيديولوجى يصل من الحدة إلى محاولة إنكار الحقائق العلمية التى قد تقوض من النظرية، وكأننا فى المرحلة الستالينية حين كان على العلماء أن يثبتوا، بكل ما أوتوا من قوة، صدق مقولات المادية الجدلية!.

كما يجب أن ندرس الدور المدمر لبعض الشركات «العالمية» التى تشكل ما سميته فى دراسة سابقة (الفردوس الأرضى [١٩٧٩]) «الإمبريالية النفسية». وإذا كانت الإمبريالية التقليدية تبحث دائماً عن أسواق لسلعها وعمالة رخيصة، فالإمبريالية النفسية لا تختلف كثيراً عنها، إلا أنها جعلت من وعى الإنسان ووجدانه مجال حركتها ونشاطها، أى أنها لا تتحرك فى رقعة الحياة العامة البرّانية، بل فى رقعة الحياة الخاصة الجوّانية. وهى سوق يمكن توسيع حدوده إلى ما لا نهاية، عن طريق توسيع شهوة الإنسان وتوليد حالة من القلق وعدم الاتزان والرضا داخله، يتصور أنه لا يمكنه تجاوزها إلا من خلال اقتناء سلع بعينها.

وقد نشأت عدة صناعات (رؤوس أموالها بلايين الدولارات) ركــــزت بالذات على المرأة. فشركات مستحضرات التجميل وأدواته جعلت المرأة هدفاً أساسياً لها. فمن خــلال آلاف الإعــلانات، يولد فى المرأة إحساس بأنها إن لم تستخدم آلاف المساحيق والعطور والكريمات وخلافه تفقد جاذبيتها (عادة الجنسية) وتصبح قبيحة. وبعد ترسيخ هذه القناعــة تماماً فى وجــدان الإناث يتم تغيير المساحيق كل عام، ويطلب من المرأة أن تغير وجهـهـا لتـصبح «جديدة دائماً»، «مرغـوبة أبداً»، وهكذا تصبح المرأة سوقاً متجددة بشكل لا ينتهى.

ولا تقل صناعــة الأزياء شـراســة عن صناعة مستحضرات التجميل فهى صناعة أصبح لهـا قنوات فضائيـة ونجوم وأبطال (معظمهم من الشواذ جنسياً، مات منهم خمسة فى عام واحد بمرض الإيدز، ونجحت صناعة الأزياء فى التغطية على الخبر حتى لا يؤثر على مبيعاتها). وفى كثير من الأحيان تقترب عروض الأزياء من الإباحية الصريحة، فهى تتفنن فى طمس الشخصية الإنسانية والاجتماعية للمرأة وإبراز مفاتنها الجسدية لتتحول إلى جسم طبيعى/ مادى، سوق عام لا خصوصية له يمكن هزيمته وتوظيفه وحوسلته (تحويله إلى وسيلة). وهكذا يتم ترشيد جسد المرأة ووجهها فى الإطار المادى ويتم سحبها من عالم الحياة الخاصة والطمأنينة إلى عالم الحياة العامة والسوق والهرولة والقلق.

ومما يزيد الطين بلة أن كلاً من صناعة مساحيق التجميل وأدواته والأزياء تفرض مقاييس جمالية يستحيل الالتزام بها إلا لمجموعة محدودة من الإناث المتفرغات لجسدهن (مثل الممثلات أو عارضات الأزياء أو فتيات الإعلانات) وقد تسبب هذا فى انتشار الأمراض النفسية مثل مرض أناركسيا فورموزا، وهو إحساس يتملك المرأة مهما بلغت من جمال ورشاقة أنها قبيحة وبدينة، فتمتنع عن الأكل بسبب قلقها الشديد بخصوص وزنها وجمالها، وفى بعض الأحيان تقضى نحبها. ويبدو أن المرض منتشر على نطاق واسع (يقال إن الأميرة ديانا كانت مصابة به بعض الوقت). ومثل هذه القضايا تتناولها فروع جديدة فى علم الاجتماع مثل سوسيولوجيا الوجه وسوسيولوجيا الجسد.

ويساند عمليات حوسلة المرأة هذه وتوسيع نطاق الإمبريالية النفسية صناعة الإعلانات التى تستخدم المرأة لتصعيد الرغبات الاستهلاكية عند كل من الرجل والمرأة، وتعيد إنتاج صورة المرأة باعتبارها جسداً مادياً محضاً، موضوعاً للرغبة المادية المباشرة. ثم تأتى أخيراً صناعة السينما فى الولايات المتحدة (هوليوود) التى تعيد صياغة صورة المرأة فى وجداننا جميعاً فهى تنزع عن المرأة كل قداسة وتعريها لا من ملابسها وحسب وإنما من إنسانيتها وكينونتها الحضارية والاجتماعية وخصوصيتها الثقافية بحيث تصبح مثل الإنسان المقترح من قبل النظام العالمى الجديد: إنسان بلا ذاكرة ولا وعى، إنسان عصر ما بعد الحداثة والعالم الذى لا مركز له (استخدم أحد الظرفاء اصطلاح «ما بعد البيكينى» [بالإنجليزية: بوست بكينى postbikini] على منوال ما بعد الحداثة ليشير إلى هذا الاتجاه نحو التعرية الشاملة، وليوجه أنظارنا نحو العلاقة بين تعرية المرأة من ملابسها وتعرية الإنسان من منظوماته القيمية وخصوصيته القومية).

ولعله قد يكون من المفيد أن نرى علاقة حركة التمركز حول الأنثى والمفاهيم الكامنة فيها بمشروع السوق الشرق أوسطية، فكلاهما معاد للتاريخ، وكلاهما يطالب الإنسان العربى أن ينسى ماضيه ووعيه وأن يبدأ من جديد. ولعله قد يكون من المفيد أن ندرك العلاقة بين حركة التمركز حول الأنثى وظواهر جديدة فى مجتمعنا مثل الاهتمام المحموم من قبل بعض الصحف والمجلات المصرية بالجنس. واستخدام العامية المصرية فى هذه الصحف وفى الإعلانات. إن الجنس الذى تتناوله هذه الصحف ليس شأناً إنسانياً مركباً وليس ظاهرةً اجتماعية وتاريخية، وإنما هو تسلية وفضائح، أى أنه عملية نزع القداسة عن الإنسان ليصبح موضوعاً بسيطاً طريفاً لا كائناً مركباً عظيماً. وفى هذا الإطار تصبح فضائح نجوم السينما وسيرهم الذاتية غير العطرة هى أهم الأخبار والصورة المجازية الأساسية، ومن ثم يتم تذويب الإنسان فى سيرة فلانة الراقصة التى لم تنجز شيئاً فى حياتها سوى سلسلة من الزيجات وعدداً من الفضائح. واستخدام العامية لا يختلف كثيراً عن ذلك، فلو أصبحت العامية وحدها هى مستودع ذاكرتنا التاريخية لفقدنا امرأ القيس والبحترى وابن خلدون وابن سينا، أى فقدنا كل شىء، وتصبح كلاسيكياتنا هى أغانى شكوكو وأقوال إسماعيل ياسين. وأعتقد أن الإنسان الذى يقتدى بالراقصة فلانة ولا يتذكر إلا بعض الأفلام والأغانى المصرية هو إنسان تم تفريغه تماماً وتفكيكه تماماً، ومن ثم يمكنه التحرك بكفاءة عالية فى السوق الشرق أوسطية، لأن السوق العربية تتطلب إنساناً آخر له هوية وذاكرة ويحمل منظومة قيمية. إن حركة التمركز حول الأنثى هى جزء من هذه الهجمة الشاملة ضد قيمنا وذاكرتنا ووعينا وخصوصيتنا. ويجب أن ندرك هذا ونعيه، حتى لا تكون معركتنا معركة جزئية وغير واعية بذاتها.

٩ ـ خاتمة:

هذه كلها أفكار مبدئية للغاية، مجرد خطوط عامة، ولكن ما يجمعها كلها أن نقطة البدء والوحدة التحليلية هى الإنسان الاجتماعى وليس الإنسان الطبيعى، وهى الأسرة وليس الفرد المتشظى الوحيد الذى تكتسحه وسائل الإعلام وتحركه المؤسسات الكبرى.

وأرجو ألا يُفهم من حديثي أنني أنكر وجود قضية المرأة في مجتمعاتنا العربية والإسلامية، وأنه لا يوجد درجات متفاوتة من التمييز ضدها، بل والقمع لها. فأنا أعرف (باعتباري أستاذًا في كلية البنات لسنين طويلة) أن ثمة مشكلة، حادة وعميقة، تتطلب حلاً عاجلاً وجذرياً، كما أرجو ألا يتصور أحد أنني أطالب بمنع المرأة من العمل في رقعة الحياة العامة أو نظير أجر نقدي، أو أنني أطالب بالحجر عليها عقلياً وعاطفياً، كل ما أطالب به أن يتم تناولنا لقضية المرأة من خلال قضية الأسرة وفي إطار إنسانيتنا المشتركة، وأن تكون الأسرة (لا الفرد الباحث عن متعته الفردية ومصلحته الشخصية وحركيته الاستهلاكية) هو الوحدة التحليلية ونقطة الانطلاق. ومن ثم فأنا أطالب برد الاعتبار للأمومة ولوظيفة المرأة كأم وزوجة، وأرى أن هذه الوظيفة «الإنسانية» و «الخاصة»، تسبق أي وظائف «إنتاجية» و «عامة» أخرى وإن كانت لا تجبّها. كما أطالب بالحفاظ على الخلاف بين الجنسين على ألا يتحول هذا إلى أساس للظلم والتفاوت.

ولأختتم مقالي هذا بالإشارة إلى واقعتين قصيرتين: واحدة من حياتي الخاصة والأخرى من حياتي العامة. حينما ذهبنا أنا وزوجتي (د. هدى حجازي) إلى الولايات المتحدة لاستكمال دراستنا كنت من أكبر المطالبين بحرية المرأة في إطار المساواة الكاملة التي تقترب من التسوية. وقد التحقت زوجتي ببرنامج الماجستير وآثرت ألا تتفرغ تماماً للدراسة حتى لا تتعارض دراستها مع واجباتها كأم. فحصلت على هذه الدرجة العلمية ببطء شديد (مقرر واحد أو مقررين كل فصل دراسي). ولكن حينما سنحت أمامها الفرصة للالتحاق ببرنامج الدكتوراة أصبح الأمر يتطلب التفرغ الكامل، ومن ثم الاستعانة بجليسة للأطفال (بالإنجليزية: بيبي سيتر baby-sitter). ولم أمانع كثيراً في ذلك وطلبت منها أن تغتنم الفرصة وألا تضيع أي وقت ولو فعلت لحصلت على درجة الدكتوراه وهي بعد دون السادسة والعشرين، ولبدأت حياتها المهنية العامة career في سن مبكرة). ولكن فوجئت بها ترفض، كما رفضت أن تعمل خارج المنزل لأنها كانت تشعر أن العلاقة المباشرة بين الأم والطفلة أمر لا يمكن تعويضه مدى الحياة. وأن دراستها وعملها هذا سيحرم طفلتها الحق في أن تستيقظ في الوقت الذي تشاء وأن تقضي سنوات حياتها الأولى في طمأنينة وسعادة وسكينة. ساعتها فزعت من نفسي لأنني، بسبب عقلية الإنجاز البروميثية والإنتاج الفاوستية التي هيمنت عليّ آنذاك، لم أدرك هذه الأمور الكونية البسيطة. وكبرت الطفلة وحصلت كل من الأم والطفلة على الدكتوراه ولم ينته التاريخ. أما عن نفسي فأعرف أنني أدركني شيء من الندم كما أعرف أنني أدركت الكثير من الحكمة.

أما الواقعة الثانية، فهي كما أسلفت من حياتي العامة. كنت أعرف سيدة أمريكية من رائدات حركة التمركز حول الأنثى كانت تزورني أنا وأسرتي عام ١٩٧٤ وعبّرت عن رغبتها في التعرف على رائدات حركة تحرير المرأة في مصر. فاتصلت بالدكتورة سهير القلماوي - رحمها الله - فتفضلت مشكورة بدعوتنا كلنا على طعام الغذاء. وبدأ الحوار بين السيدة الأمريكية والدكتورة سهير فتحدثنا عن المساواة بين الرجل والمرأة وعن تحرير المرأة. وكانت الدكتورة سهير توافقها على كل ما قالت إلى أن وصلت إلى نقطة شعرت عندها الدكتورة سهير أن الأمر لم يعد حديثاً عن تحرير المرأة وإنما عن تثويرها في مقابل الرجل وعزلها عنه. هنا توقفت الدكتورة سهير عن الحديث معها باللغة الإنجليزية والتفتت إليّ وقالت بالعربية: ماذا تريد هذه السيدة؟ إن أخذنا برأيها، سيكون من المستحيل علينا أن نجمع بين الذكور والإناث مرةأخرى؟ ثم استمرت في الحديث بالإنجليزية. وقد لخصت كلماتها البسيطة الرائعة الفروق الحادة بين حركة تحرير المرأة وحركة التمركز حول الأنثى، وبين من يدرك الإنسانية ومن يرفضها،وبين من يرى أسبقية المجتمع على الفرد ومن يرى أن الذات الفردية هي البداية والنهاية، وبين من يضع الإنسان قبل الطبيعة والمادة ومن يرى، على العكس من هذا، أسبقية المادة على وعي الإنسان وحضارته وتوجهه الاجتماعي والأخلاقي. والله أعلم. ■





جمعيات ..

«حقوق الإنسان النسائية» بأمريكا اللاتينية

ماريكلير أكوستا

ترجمة: سيد عبدالخالق

تمهيد:

في يتعرض هذا الفصل بالتحليل، لكيفية انخراط جماعة نسائية بالحركة السياسية بالسلفادور عبر حالة من حالات الصراع الثوري، وسياسة القمع الجماعي. وكان عدد من المقابلات الشخصية، قد أجرى تحت رعاية «أوسكار أرنولفو روميرو» أبرز أعضاء جمعية «أمهات وأقارب المساجين السياسيين» ممن تعرضوا لحالات من الاختفاءات والاغتيالات بالسلفادور وهى جمعية تهدف للدفاع عن حقوق الإنسان. تشكلت من أقارب ضحايا القمع السياسى (معظمها من النساء) والمعروفة اختصاراً باسم: «Comadres».

وتسرد واحدةٌ ممن أجريت هذه المقابلات معهن قصتها الشخصية، فيما تقدم نفسها بوصفها ممثلة سياسية للجماعة. وتنقسم شهادتها المقدمة ههنا إلى ثلاثة أجزاء رئيسية، يتعامل الجزء الأول منها مع ما يسمي بـ «إرهاب الدولة State terror» وتأثيره علي الحياة الشخصية لصاحبة اللقاء، تلخص فيه كيف أن تمزُّق النظام الطبيعي لعائلة ما، والتفكك الذى يلحق بكيانها لمن شأنهما أن يدفعا المرء إلى الانضمام لجماعة منظمة مثل الـ «كومادريس» سعياً وراء نوع من المؤازرة النفسية والسياسية كضرورة حياتية. ومن هنا، تلقى الشهادة الضوء على انخراط «الشاهدة» التدريجى بمهام الجماعة، بدءاً بالحاجة إلى استعراض الموقف

الشخصي والذي يتولد عنه نوع من الارتباط بموقف النساء الأخريات، وأزمتهن، وانتهاءاً بتعريف جامع لدورها السياسي كعضوة بالجمعية: تلك التي تدعمها «أيديولوجية الأمومة Ideology of Mothers والتي تهدف إلى فتح أفق سياسي من خلال التشهير بطبيعة الممارسات القمعية التي تميز حكومة السلفادور الراهنة.

وتخفت النزعة الشخصية قليلاً بالجزء الثاني من الشهادة، والذي يتعرض بالتفسير لتاريخ نشأة وتطور هذه الجماعة. كانت الجمعية أول الأمر قد بدأت كرابطة تجمع بين ضحايا القهر السياسي، ثم أصبحت بعد ذلك تنظيماً كامل النضج يحظى بالاعتراف الدولي التام. ولقد كرستْ جهودها للدفاع عن حقوق الإنسان الجوهرية، عبر نظام فعال من الاستراتيجيات والتجارب المصممة لمواجهة تأثيرات «إرهاب الدولة» على مجتمع السلفادور، كما حاولتْ كذلك إجبار الحكومات المتعاقبة على حكم الدولة على أن تقدم تبريراً لعشرات الآلاف من حالات الاغتيالات و«الاختفاءات» السياسية الجارية بالبلاد منذ عام ١٩٧٢.

ويحلل القسم الأخير من الشهادة الموقف الراهن «للكومادريس» كجمعية حقوق إنسان وبوصفها تنظيماً يلعب دوراً قيادياً في تعبئة التأييد الشعبي بغية التغيير الاجتماعي ووضع نهاية للحرب الأهلية المشتعلة بالبلاد منذ عام ١٩٨٠. إن «الكومادريس» تطالب بإقرار سلام يسمح بالتفاوض وإقامة الحوار بين القوى السياسية والعسكرية المتناحرة، والمتمثلة، من ناحية، في حكومة «دوارت» المسيحية الديموقراطية المؤيَّدة من قِبل الولايات المتحدة الأمريكية، وفي الـ «فَدر/ فملن» FDR-FMLN: منظمة الائتلاف العسكري السياسي، المتورطة في حروب العصابات تلك، من ناحية أخرى. وسوف توضح الشهادة، أنه على الرغم من أن «الكومادريس» ليست جمعية سياسية بالمعنى الصارم، وأنما هي على العكس جمعية حقوق إنسانية شديدة الارتباط بالكنيسة الكاثولوكية، إلا أنه ما من شك هناك، في أنها لعبت - ولم تزل - دوراً خطيراً في النظام السياسي ببلادها. وسواء على مستوى الاستراتيجيات أو الخطاب، فإن «الكومادريس» قد تجاوزت المتطلبات التقليدية للمنظمات المشابهة لها في النوع، وصولاً إلى تصورات أكثر اتساعاً لدور حقوق الإنسان، وأهمية هذه الحقوق في السياق التحرري(١). وفي أواخر الثمانينات من هذا القرن، لعبت الجمعية دوراً قيادياً في تعبئة سكان المدن بالبلاد ضد الحرب من ناحية، وباتجاه سلام قائم على العدل الاجتماعي من ناحية أخرى. ومن بين جميع تواريخ تطور هذه الجماعات تنفرد الكومادريس بالوصف الأمثل لكيف بدأت «حركات التمرد» بالسلفادور، وتحت أية ظروف، وكيف تطورت الجماعة منذ ذلك الوقت، وكيف ترى النساء أنفسهن، ويقيّمن أدوارهن.

وبشكل متعمد، حُذف من السياق قصةُ حياة «الشاهدة» قبل دخولها الجمعية، ومن الوارد أن مفتاح فهم بعض القضايا المتعلقة بكيفية اضطلاع المرأة بنشاط سياسي، يمكن الكشف عنه في تلك السنوات المبكرة والأحداث التي شكلت حياتها، إلا أن طول وتعقد قصة الشاهدة يتجاوزان تماماً حدود هذا العرض، وبالتالي كان التركيز فحسب، على محصلة اشتراكها بجمعية الأمهات. ومنذ عام ١٩٧٠ تقريباً، وعدد كبير من هذه الجمعيات يمتثل للظهور تباعاً، خاصة ببلدان أمريكا اللاتينية: حيث تطبق الدوائر العسكرية الحاكمة أو الحكومات العسكرية «مبدأ» الأمن القومي» وما ينتج عنه من سياسة انتهاك جماعي للحقوق الإنسانية. وكانت أولى هذه الجمعيات المنبثقة شعبياً قد ظهرت في بوليڤيا عام ١٩٧٢، متبوعة بتنظيم مشابه في شيلي خلال عام ١٩٧٤ عرف باسم «الجمعية الشيلية لأقارب المعتقلين والمختفين سياسياً: Agrupacion chilena de Familiares Detenidos Desaparecidos» ومنذ ذلك الحين وعدد آخر كبير من هذه التنظيمات ذات الاتجاهات المشابهة قد انتشر بأنحاء القارة، ربما كان أشهرها «أمهات بلازا دي مايو» (أو ساحة أيار) The Mothers of plaza de Mayo الذي ظهر بالأرجنتين عام ١٩٧٧ إبان سيطرة حكم الديكتاتورية العسكرية بالبلاد، وفيما كانت السياسة الإرهابية للحكومة في أوج مجدها وازدهارها!(٢). ومعظم هذه التنظيمات تقوم على أساس توجهات مشابهة، وتتشارك ذات الأصول التأسيسية. وجميعها تمثل رد فعل شعبي لمواجهة تأثير «إرهاب الدولة» المنظم على مجتمعاتهم الخاصة. فثمة عدد كبير من نقاط التلاقي تجمع هذه التنظيمات: أعني تحديداً بدايتها جميعاً كحركات لها جذور سياسية جوهرية، تقودها أناث من أقارب ضحايا القمع يتكفلن أول الأمر بمهام البحث المنظم عن أقاربهن، ثم يتحولن تدريجياً إلى مرحلة أخرى من مراحل النشاط الذي يتخذ صبغة أكثر سياسية تحت لواء حقوق الإنسان. (٣) وفي عام ١٩٨١ راحت تنتظم هذه الجماعات المختلفة تحت ائتلاف واحد عرف باسم: ائتلاف عائلات ضحايا الاعتقال والاختفاء Federación de Familiares Detenidos Desaparecidos والمطلق عليه اختصاراً FEDEFAM ومنذ ذلك الحين، وهذا الائتلاف هو المنوط بإدارة النضال المطالب بحقوق الإنسان في أمريكا اللاتينية مؤكدا على الحاجة لتأسيس أنظمة حكم ديمقراطية حقيقية بوصفها ضرورة لرعاية هذه الحقوق.

وقد لعبت هذه التنظيمات المؤلفة من أقارب الضحايا دوراً جوهرياً - إبان حقب القمع الحاد - في محاولة لتحطيم قبضة الإرهاب المنظم الممارس على الشعوب، وكذا في تعبئة التأييد لطرح قضايا أعم كاحترام حقوق الإنسان الأولية وسيادة القانون. بهذا المعنى تمثل هذه التنظيمات حركات متمردة في محاولتها زعزعة هيمنة «إرهاب الدولة» وتشكلها تطرف نقيض فعال في مواجهة سياسة التخويف المنظم (٩). غير أنها قضية أخرى ما إذا كان بوسع هذه المنظمات أن تغير من موازين القوى ببلادها. فهذه الإمكانية تبدو مرتبطة بعوامل أخرى كطبيعة النظام السياسي ذاته، ودور بقية «الممثلين» الآخرين. وبالنسبة للكومادريس. فحقيقة أنها تحظى بتأييد الكنيسة الكاثولوكية، وأن هناك حركة تحررية قائمة ومستمرة بالبلاد، لمن الحقائق شديدة الأهمية في التحول من جمعية حقوق الإنسان، إلى تنظيم ملتزم بالتغيير. ولكن ليست هذه الحقيقة هي بالضرورة على صورتها تلك بالنسبة لمواقف جماعات أخرى مثل جمعية التأييد الجماعي التبادلي بجواتيمالا Grupo De Apoyo Mutuo، أو أمهات بلازا دي مايو بالأرجنتين (٥).

الأنثـــوية

شهادة "I"

أدعى «ميريام». أبلغ من العمر واحداً وزربعين عاماً. انضممت للجنة الأمهات Mother's Committee عـــام ١٩٧٩ (٦)، عندما اختطف زوجى واختفى على يد قوات الأمن فى «سان سلفادور» كان وقتها طالباً ومصوراً. وبسبب انخراطه السياسى، أرسل للسجن حيث قضى شهوراً عدة، وبعد إطلاق سراحه بأسابيع قليلة، اختفى تماماً!! ووجدت جثته بعدها بفترة، فى مدفن جماعى، بأطراف المدينة، واستطعت أن أتعرف عليه ـ رغم أن جثته كانت مشوهة تماماً ـ وأن أدفنه على الطريقة المسيحية الكريمة. لقد كنت محظوظة فى ذلك. فقليلات غيريهن من استطعن أن يعثرن على جثث أزواجهن وأقربائهن. كان زوجى الثانى. عشنا معاً على مدار ست سنوات، وأنجبنا بنتين وولداً. عاشت البنتان فقط، أما الولد فقد توفى بعد ميلاده بوقت قصير. ولأنى كنت قد أنجبت طفلاً من زواج سابق، فقد تكفلت وزوجى تربية الأطفال الثلاثة، يغمرنا لون من السعادة معاً كأسرة صغيرة. وكنت أعمل بائعة للملابس فى الأسواق المختلفة حول الريف. وأول الأمــر، كنا نعــيش بمسكن عائلته، ولكن بعد أن أرسل للسجن تغير كل شىء؛ والسـبب الرعب أمّ زوجى، ولأنهـا كانت قد فقدت مؤخراً ابناً آخر من أبنائها ـ اغتيل على يد قوات الموت Death Squads فقد وعدتها أن نغادر البيت، وأن أتحمل مسئولية الأطفال وحدى، واستطعت أن أجد نزلاً لا يبتعد كثيراً عن مكانى حيث كنت أعيش قبلاً.

فى تلك الأيام ـ من عام ١٩٧٩ ـ كانت الأحوال مستحيلة ـ بالسلفادور، وكان الرعب متفشياً بكل الأنحاء وعدد هائل من أفراد الشعب قد اختطف وقتل على يد «الحيوانات». هكذا ندعو قوات الموت ـ شوهت جثثهم، ثم أحرقت، فى مقلب نفايات وألقيت كطعام للخنازير. لذلك، كان علىّ أن أغير اسمى، وأن أخفى عن جيرانى حقيقة أن زوجى سجين سياسى. خبر اعتقاله كان منشوراً بالصحف، متهماً هو ورفاقه بشتى أنواع الجرائم!! ووقتهــا، كانت أطفالى لم تزل صغيرة جداً. عدا الولد الذى كان فى الثانية عشرة. ورغم ذلك تعلمـوا أن يضبطوا ألسنتهم. لم يكن فى مقدورنا أن نثق فى أى أحد. فقوات الحرس القومى وقوات الأمن الأخرى لهم جواسيسهم وعملاؤهم المنتشرون بكل مكان، ولو أن أحداً من الجيران اكتشف حقيقة أمرى، فسوف نصنف باعتبارنا مخربين subversives. تلك كانت الفترة التى قررت فيها أن أذهب إلى لجنة الأمهات وأطلب المساعدة. كنت قد سمعت عنها خلال الخطب الوعظية للسيد «روميرو» أسقف سان سلفادور. لذلك توجهت إلى الأسقفية. وهناك علمت أنهم استأجروا مكتباً صغيراً لعرض قضـايانا. كنت كـذلك محظوظة لكونى استطعت التـحدث إلى السـيد «روميـرو» شخصياً، وأنه بنفسه قد شهر بأسر زوجى فى محـاضرة الآحاد. لقد قوى عزمى على الاستمرار والمثابرة، وكذا اللجنة التى بذلت كلّ ما تستطيعه من جهد لمساعدتى. ولقد كانوا على اتصال بالمساجين حتى فى تلك الأوقات التى منعت فيها زيارات العائلات عنهم. ولهـذا استطعت أن اكتـشف مكان زوجى، وأن أرسل له الطعام وأشياء أخرى. كما أنهم كذلك قدموا لى المساعدات المالية كى أدعم موقفى الاقتصادى على سبيل الوقت. وعندما أطلق سراحه، لم يدر بخلدى أبداً أننى سأظل على اتصال باللجنة، فقد كان فى تقديرى ـ أن كل شىء قد انتهى!

وبطبيعة الحال، اضطررت أنا وزوجى والأطفال أن نرحل مرة أخرى، وأن نوجد مسكناً لنا بمكان لايعرفنا فيه أحد. واستطعنا العثور على حجرة صغيرة بضاحية من ضواحى السلفادور بالقرب من أحد الأسواق الذى احتفظ بزبائن من خلاله. وبعد شهرين فـقط من إطلاق سـراحـه، تكرر حـادث الاختطاف مرة أخرى. وكان ذلك ليلة عيد ميلاد ابنتى الصغرى. كان قد أصرّ على الاحتفال به، فأعددت كعكة الميلاد وبعض الهدايا الصغيرة الأخرى، وانتظرت أنا والأطفال طيلة الليل، لكنه لم يعد. وبطبيعة الحال عرفت ما حدث. لكنى لم أستطع أن أفعل شيئاً. كنا نشارك عائلات كثيرة بالمنزل، وبديهى أنهم كانوا فضوليين لمعرفة السبب فى عدم رجوعه، فاضطررت أن أدعى أنه متزوج من سيدة أخرى، وأنه لابد قد تخير هذه الليلة تحديداً لزيارتها. ولقد كانوا عطوفين معى بدرجة كافية. وأخذوا يواسوننى، إلا أننى كنت أدرك حقيقة ما حدث. ولذلك، أخذت أطفالى، باكراً فى الصباح، قبل شروق الشمس، وهربت تاركة خلفى كل متعلقاتى بالمنزل. كنت أعرف أن لجنة الأمهات هى المكان الوحيد الذى لابد أن أتوجه إليه. فلم أكن أجرؤ على الذهاب إلى «أم زوجى»، أو إلى أى مكان. كان من الخطر أن أذهب إلى أى مكان آخر. لهـذا كانت عودتى إلى الأسقفية. وقامت لجنة الأمهـات على الفـور بتـقصى أثر «الاختطاف»، وبعد أيام معدودات أبلغونى بما كنت على يقين منه: أن زوجى اختطف على يد قوات الموت، واختفى! وباللجنة، لاقيت ما احتاج إليه من قوة ومواساة. لقد كان المكان الوحيد الذى يمكننى فيه أن أكون على طبيعتى، أن أفضى بما يمور داخلى من حزن وألم دفين. وكانت بقية النساء هناك، مدهشات بحق، وجميعنا تعانى لوناً من ألوان الفقد، ومن ثم، كان من السهل على أى منا أن تفهم الأخرى. فضلاً عن أنه لم يكن بوسع أيدا أن تشعر بالأمان الحقيقى، إلا بين الأخريات داخل اللجنة فحسب. كان الوضع بهذه الكيفية حينما انضممت إلى صفوفهن. ولأن اليأس كان قد أصابنى بحثاً عن زوجى، فقد تحددت مهمتى فى زيارة «المدافن الجماعية».. مع نساء أخريات ممن يبحثن كذلك عن أزواجهن وأبنائهن. كانت فترة عصيبة علىّ، إذ لم يكن لدى من الأماكن ما يمكننى أن أترك ابنتى بها. ولذلك، كنت أضطر ـ بعد عملى فى السوق ـ أن أخذهما معى أثناء مهمة التعرف على جثث الضحايا. وكان من جراء ذلك الإصابة بحالة مستحيلة من الهلع. وفضلاً عما كنا نواجهه من رعب، فقد كان ثمة خوف آخر من أن تكتشف قوات الحرس أمرنا، ومن ثم يقتلونهما. ومنذ ذلك الحين، تعانى ابنتى الصغرى من اضطراب بالقلب، وبعض المشكلات النفسية الأخرى. وكانت ابنتى

الصغرى إبان ذلك لا تزال رضيعاً، ولذلك فقط لم يكن الأمر ثقيلاً عليها تماماً. لكنهما اعتادتا أن تصرخا كثيراً، ويكاد قلبي لحظتها أن يتمزق ألماً عليهما. ومن هنا.. فإنني كنت محظوظة في العثور على جثته كما أسلفت. ففي ذلك شيء من الراحة على كل حال. وبعدها، لن يكون عليّ أكثر من أن أصطحب البنتين والولد، إلى حيث مقبرته كي يزوره.

بعد هذه التجربة قررت أن أبقى باللجنة. فقد كان المكان الوحيد الذي أشعر بانتماء له. وكُلفت بعدد آخر من المهام بما يتناسب مع طبيعة عملي بالأسواق المختلفة من المنطقة. واستمر ذلك لسنوات عديدة، حتى ذلك اليوم الذي أرسلت فيه إلى هنا «المكسيك».. كممثلة للجنة؛ منذ عامين تقريباً. وأحضرت ابنتيّ معي، فقد كان الولد قد تزوج في سن السابعة عشرة، وللأسف، لم يكن في مقدوري أن أراعيهما بكفاءة، لعملي طوال اليوم، فوق أنى لا أعرف أحداً ههنا، في تلك المدينة الرحبة، كي يساعدني في رعايتهما؛ فأضطررت أن أرسلهما منذ بضعة شهور للعيش مع أم أخرى حيث يمكنني الاطمئنان على أنهما في أمان، وتتلقيان رعاية كاملة. إنني أفتقدهما بشدة، كما أفقد كل رفيقاتي باللجنة. أشعر بالوحدة ههنا ولا أحب المكسيك على الإطلاق. لا شيء، الناس، الطعام.. لاشيء. كل شيء فظيع. ولكن.. أمامي واجب لابد أن يؤدى: أن نطلع العالم بحقيقة دورنا في الكفاح من أجل إقرار السلام، والعدل ببلادنا. وكما ترى.. نحن الأمهات من الناس، بدأنا بالبحث عن أطفالنا وأزواجنا، وها نحن الآن نقدم للآخرين ما لايستطيعون تقديمه لأنفسهم. ذلك هو ما يدفع الواحدة منا، مع الوقت، لأن تفقد حسها بالألم، بالخوف، بل حتى بالموت. لست أفهم ذلك تحديداً، إلا أننا نضطلع بقوة روحية تؤازرنا فيما يكون علينا أن نبحث عن تلك الجثث مجهولة الهوية، ترى - إننا نستطيع تقديم مالا تستطيعه الأمهات الأخريات، في التعرف على جثث أبنائهن. إنه الألم ما يوحد بيننا في رباط واحد. هذه الجماعة من الأمهات تخلت عن حبها للحياة كي تحافظ على استمرارية الكفاح. قبلاً.. كانت الحياة مستحيلة، والآن.. لاشيء آخر أمامهن غير التفكير في الآخرين: أن نشاركهم آلام، أو أفراح أناس، في حالة حرب. إن المرء لا يعي هذه الأشياء إلا عبر المعاناة، والحزن.

ويبلغ عدد أعضاء اللجنة الآن سبعمائة عضواً. معظمهم من النساء. وجميعنا ينتمي إلى طبقات اجتماعية مختلفة. غير أن الأغلب ينتمي إلى طبقة الفقراء فأفراد هذه الطبقة تحديداً، هم من يتعرضون لحالة أشد عنفاً من حالات القمع؛ إلا أننا نتزايد يوماً بعد يوم. وهذه الأيام استطعنا أن نضم إلى صفوفنا بعضاً من أمهات الجنود العموميين ممن تعرضوا للاختفاء فترة الحرب. وترى.. لأننا نحارب من أجل الناس جميعاً، فإننا ندعو كل أمهات السلفادور لأن يشتركن معنا. ولقد توجهت نحونا هذه السيدات لأن أبنائهن قد دفنوا في مقبرة جماعية لايعرف أحد.. أين هي؟

على هذا النحو تعمل اللجنة. أول الأمر تتشكل اللجان الفرعية، التي تقوم بمهام مختلفة، كتلك اللجنة المختصة بالتحقيق في الاتهامات أو التحزيرات الموجهة لنا، وحفظها في تقرير. ولدينا كذلك مجموعة مختصة بكتابة النشرات والمسبقات الصحفية. كما أنها تقوم كذلك بعرض برنامج إذاعي لمدة عشرين دقيقة يومياً، عبر محطة «يساكس YSAX» وهي المحطة الخاصة بالكنيسة، يسمى «من داخل السجن Desde la prision»، ويختص بالتبليغ عن أحوال المساجين السياسيين ممن نحن على اتصال يومي بهم. هذه المجموعة أيضاً هي التي تقوم بإعداد القداس الشهري الذي نقيمه إحياءاً لذكرى اغتيال «السيد روميرو» في الرابع والعشرين من كل شهر، (٧) وكذا التدريب لاعتصامنا نصف الشهري بمبنى وزارة العدل، والمسيرات الأخرى. مجموعة أخرى تختص بالاتصال ودعم العلاقات مع النقابات العمالية والتنظيمات السياسية والمكاتب الحكومية ودور الصحف. ونعقد مؤتمراً صحفياً كل أسبوعين يحضره مراسلون صحافيون من داخل القطر، وآخرون من أجانب. وهذه اللجنة هي المسئولة كذلك عن تمثيل «الكومادريس» في كوستاريكا والمكسيك وكندا. أخيراً هناك جماعة تختص بتوفير المعونات المادية لعائلات الضحايا، كما توفرها للمساجين أنفسهم. ولقد نجحنا في أن نقدم لهم حصة أسبوعين من الأرز والفول والسكر واللبن. إننا نولي اهتماماً شديداً لتعاملنا مع المرحلين من ديارهم ممن يعيشون في ملاجئ سان سلفادور وغيرها بأنحاء القطر. أمهات هذه الجماعة تبحث عن هؤلاء الضحايا، تتقصى قضيتهم، وتحاول أن تهيئ لهم المساندة المشروعة قدر الإمكان، وتمدهم بكافة مما تستطيعه من مساعدات مادية. وهذه اللجنة تدخل الملاجئ، وتسأل عن أمهات ضحايا الاختفاءات والاغتيالات السياسة. وبعد أن تنجح في تهيئة المأوى لبعضهن، تروح تتحدث عن مشكلاتهن، وتتبادل العون فيما بينها. وبعد وقت قصير، تنضم هذه المجموعة إلى اللجنة. أو على أقل تقدير، تشترك في مظاهراتنا، وأنشطتنا الأخرى. إننا نسمى هذه المهمة «أحياء الروح المعنوية mo-ralisation» إذ أن هذه السيدات غالباً ما يكنّ على درجة متردية من انهيار الروح المعنوية. (٨)

وتتخذ كل قراراتنا بشكل جماعي. فمهمتنا أن نذهب إلى كل مكان؛ نطلع الناس بالحقيقة، ونشهر بما يجري بالبلاد؛ نلقي الخطب. ونزور المدارس. هناك دائما أكثر من دور أمامنا: التحري عن الزنازين السرية، أو تجميع المعلومات من الشوارع أو الحدائق، أو الباصات العامة. دورنا أن نفضح حقيقة ما يدور بالسلفادور أمام أعين الشعب. وعلى سبيل المثال، فإننا ننظم إضراباً كل أسبوعين. وفي هذه المظاهرات الشعبية، كان كل منا يحمل ملصقاً كبيراً مزوداً بالصور والتفاصيل عن «القريب» المختفي. وفي كل إضراب كانت التحديرات التي تصلنا بالأسبوعين الأخيرين، تقرأ على الملأ، ويقرأ معها موقف «الكومادريس» تجاه سلسلة من القضايا الجارية، كضرورة الحوار بين الحكومة والمتمردين، والممارسات الحكومية المتمثلة في ضرب المدنيين بالقنابل، وحالات التجنيد الإجباري، إلخ.. وكانت كل الملصقات تحمل عنواناً عريضاً يقول: «لقد اختطفوا أحياءاً، ونريدهم أن يعودوا أحياء».

وكانت معظم اعتصاماتنا تحدث بكاتدرائية بقلب مدينة سان سلفادور. وبعضها يحدث أمام السفارة الأمريكية (٩) أو الجمعية الشرعية، أو وزارة العدل.

وفي تقديري أن النساء أكثر ميلاً للانضمام إلى اللجنة، من الرجال. فنحن واهبات الحياة. وكما ترى.. أننا نهب الحياة

لأطفالنا، وعندئذ، عندما يختطفون، أو يغتالون، نجدُ في اكتشاف ما حدث كأمهات أو أقارب. في بعض الأحيان، عندما تكتشف إحدى الأمهات أن ابنها الأسير، لم يكن مشتركاً في ممارسات سياسية، فإنها عادة ما تسأل نفسها الأسئلة الآتية، «إن لم يكن ابني قد فعل شيئاً، فلماذا قتلوه؟.. ربما كان من سوء قدره أن يقتل عبر حواجز الطريق، أو يختطف من بيته بالقوة لأن جاراً ارتاب في أمره، فليس كل من يقتل في تلك الأحداث هو متمرد أو تخريبي. كما يريدون أن يقنعونا. فكثيرون من الأبرياء يموتون بلا سبب. يحدث أن تعي الأم فجأة حقيقة ما يدور حولها. وتقول لنفسها «ولماذا لا أموت أنا الأخرى، فلو أن ابني مات بلا سبب، ولو كان عليَّ أن أموت أنا الأخرى، فلابد إذن من شيء على درجة أكبر من الأهمية؛ شيء يستوجب الجدارة، شيء سأفعله وهكذا.. يكتسب العديد من الأمهات الوعي بالأشياء. وكثيراً ما يحدث أن تعرف سيدةٌ ما أن زوجها أو ابنها كان ملتحقاً بواحد من التنظيمات السياسية، مثلا بنقابة العمال أو شيء من هذا. عندئذ، ربما قررت أن تضطلع بقضية. تقول لنفسها «لو مات ابني، فلن يكون السبب في موته هو أنه أراد أن يؤذي أحداً، وإنما لأنه رأى كيف يستغل الآخرون، وكيف تهمش حيواتهم. لعلهم كانوا يحتاجون راتباً أفضل ولم يصغ لمطالبهم أحد». بتلك الكيفية.. يتحول ألمها، ومعاناتها إلى «رغبة» في المواجهة في توعية الناس بحقيقة ما يجري. وبعض النساء - أحياناً - يستغرقن وقتاً طويلاً كي يشاركننا الكفاح. وسأضرب لك مثلاً على ذلك. أتت سيدة إلى اللجنة كي تبلغ عن اختفاء ابنها. حسن.. ذهبنا معها إلى قسم الشرطة، حيث أنكروا كالعادة أن أحداً لديهم، عندئذ توجهنا إلى الهلال الأحمر (الفرع الدولي)، ثم إلى لجنة حقوق الإنسان (الخاصة بالشعب وليس الحكومة) ثم رحنا نشهر بأسره في كل مكان(١٠)، وبعد ذلك حاولنا مواساتها، وطلبنا منها أن تقاسمنا كل ما نمتلكه باللجنة، من طعام وملابس، كل شيء. ولقد جاهدنا كي ننزع عن صدرها الشعور بأنها وحيدة. وكتبنا البيانات الرسمية، والخطابات المفتوحة بالصحف، في محاولة لنشر المشكلة. فالمشكلة أن ذاك، لا تكون مشكلة الأم فحسب، وإنما مشكلة اللجنة بأكملها. وهنا، راحت الأم تدرك أنها ليست وحيدة. فثمة شخص كان يزورها كل أسبوع، كي يمدها بالمعلومات عن اللجنة، ويطلب منها الاشتراك معنا، والمساهمة بنصيب في نشاطنا، والإدلاء بشهادتها. بعد فترة؛ أمكننا أن نلاحظ تغيراً طرأ عليها. فبدأت في التحرك، واتخاذ ردود أفعال، ولم تعد تمكث ببيتها كي تبكي. وتدريجياً، شعرت بالتحسن، وبأنها صارت أكثر حيوية عما قبل، وتريد أن تمارس الحياة. حدث ذلك متزامناً مع تيقظ وعيها، وبعد فترة وجيزة، كانت تشاركنا زياراتنا، للسفارات والزنازين.

* * *

***شهادة II**

كانت اللجنة قد تأسست عشية عيد الميلاد، عام ١٩٧٧ (١١) ولم تكن قبل هذا التاريخ سوى مجموعة من النساء اللاتي يأسن بحثاً عن أبنائهن وأقاربهن في كل مكان، حتى ذهبن إلى السيد «روميرو» وحملته بكل أحزانهن ويأسهن. صار السيد «روميرو» راعياً للشعب. وكانت هذه السيدات تعلم أنه يقف إلى صفوفهن، ولذلك، دعا السيد روميرو جماعةً منهن للعشاء عشية الميلاد، مع مجموعة أخرى من القساوسة، واقترح عليهم جميعاً تأسيس اللجنة. لقد قارن هذه السيدات بمريم العذراء، وأخبرهن بضرورة أن يوحدن أصواتهن كي تصل للآخرين. وكان هذا هو الوقت الذي قدّم للجنة «البرنامج الإذاعي» والذي نستغله اليوم، ومن ثم رحنا نذيع أول «بيان» لنا إن السيد روميرو هو المؤسس للجنة الكومادريس، ولقد قال للأمهات ألا يحاربن من أجل أبنائهن من الضحايا فحسب، بل من أجل الناس أجمعين. ولفترة من الوقت، كانت الأمهات تتقابل بالأسقفية؛ حتى استطاعت اللجنة أن تجد لها مكتباً خاصاً. ولكن، قبل ذلك، ولدواعي أمنية، كان الأعضاء يتقابلون بالحقول، أو ببعض الأماكن المتطرفة من المدينة (١٢). وعندما انضممت للجنة، كانت على حالتها تلك، ولكي نعقد اجتماعاً. كان علينا أن نتظاهر بالخروج في نزهة حول الريف. نختار مكاناً للجلوس، تحت شجرة.، وهناك، نكتب تقاريرنا، ونناقش كافة السبل الممكنة لتوصيل أصواتنا. كل منا يسهم بنصيب مشترك. وعندما ينتهي الاجتماع، نتسرب خلسة.. اثنين اثنين، أو ثلاثة ثلاثة؛ تجنباً للشبهات. كانت مؤازرة السيد «روميرو» لنا، بمثابة دعم شديد الأهمية، ذلك الوقت. فكنا نبلغه بكل قراراتنا، وكان أن أقرضنا حسابه بالبنك، مما يعد أول دعم مالي تتلقاه اللجنة، فرحنا نشتري بعضاً من متطلبات المساجين، كالمستلزمات الطبية والغذائية، كما أنفقنا كذلك على مسبقاتنا الصحفية. وكنا أول الأمر نتوجه مباشرة إلى ثكنات الاعتقال، وأقسام الشرطة كي نستفسر عن الضحايا. ولمّا لم يسفر ذلك عن نتيجة إيجابية، أدركنا ضرورة أن يعرف أكبر عدد من الناس، وفي أقل وقت ممكن، أن شخصاً ما، واقع في الأسر. فكلما كان الإعلان، عن حالة أسر، أو اختطاف على نحو أسرع، كلما كانت فرصة هذا الأسير أو المختص لابد أفضل. ومن ثم، أدركنا تدريجيا أننا لابد أن نكون أكثر فاعلية، وأكثر ظهوراً. وكان ذلك عندما قررنا البدء في احتلال الأماكن العامة، كالكنائس أو المكاتب الحكومية (١٣).

كان الفيصل في هذا الإجراء، هو احتلال المكان بطريقة هادئة؛ ولكن مع يقيننا بأنه مزدحم بالناس وخاصة الأطفال. وبهذا أصبح لدينا من «الرهائن»، مايكسبنا بعض القوة لإجبار الحكومة على الإصغاء لنا. وفيما كنا نحتل كنيسة أو مكتباً حكومياً، كان علينا أن نخطط بحذر لما نريد فعله. فنقسّم أنفسنا إلى مجموعات بعضنا يدخل المكان - لنفرض أنه كنيسة - وفي هدوء، يبلغ من بها بأنهم صاروا «رهائننا»، حتى تلبي الحكومة مظلماتنا، تلك التي نقرأها عليهم. وفي غضون ذلك، تكون مجموعة أخرى منا، باقية بالخارج للمراقبة؛ وكذلك لتعبئة الناس لصالح الحدث، وتفسير ما يجري بالداخل.

مجموعة ثالثة تجد فى اكتشاف السبل الممكنة للحصول على طعام وشراب لهؤلاء المحتجزين: بينما أخريات سوف يتولين أمر الإشراف على المفاوضات مع الحكومة. لقد لجأنا إلى هذا التخطيط عندما بدأت دور الصحف ترفض نشراتنا، ولقد كان الأمر يمثل مجازفةكبيرة لنا. وذات مرة قررنا أن نحتل مكاتب الهلال الأحمر لمدة ثلاثة أشهر، وكان ذلك فظيعاً!!

فى بعض الأحيان، كنا نُحاصر بعنف من قبل قوات الأمن. وعندئذ تشرع مجموعة منا فى إحداث الضجيج بالشوارع كى نلفت النظر إلى موقفنا. وبعد الهلال الأحمر كان إجراءنا الأكثر خطورة هو احتلال «الكاتدرائية».

بعد فترة من الوقت، استقرت أمامنا بعض الأمور. وعاد لنا الحق فى استخدام الصحف، ووسائل الإعلام الأخرى، وبعدها قررت اللجنة الارتباط ببقية دول العالم. وكان ذلك فى عام ١٩٧٨ عندما أرسلت أول بعثة إلى المكسيك. وفى غضون فترة وجيزة، أصبحنا بالقوة حتى أصبحت لنا مكاتبنا الخاصة. وعلى مشارف عام ١٩٨٠، عندما أسر زعماء نقابة العمال الكهربيين، المسماة «ستيسل "STECEL"»، اشترينا مكتباً، وعقدنا أول مؤتمر صحفى لنا هناك (١٤). وفى ذلك الوقت، قررنا أن نذهب إلى ثكنات الحرس القومى Barracks of the National Guard حيث احتجزوا، كى نضغط على قوات الحرس لإطلاق سراحهم. ولقد كنت من بين المندوبات المختارات لهذه المهمة. وكنا قد اضطررنا أن نترك وثائقنا بالمدخل، وأن نعلق «بطاقات الهوية»، على نحو ظاهر حول أعناقنا. ولما دخلنا آخر الأمر، رأينا رفقاءنا فى حجرة كبيرة وهم مطروحون إلى الأرض، ومقيدون جميعاً كما الحيوانات. كان جلود الحرس يسخرون منا، ويسألوننا لماذا لم نشكل جمعية لحماية حقوقهم ضد متمردى حرب العصابات.

بعد هذه الحادثة، قررنا الذهاب إلى المدارس والمصانع لطلب المعونات الغذائية، والملابس للمساجين الجدد، وكانت تلك الزيارات هى إحدى وسائلنا الممكنة لنشر «الكلمة»، على نطاق أوسع. وأثمرت هذه المحاولة. واستطعنا أن نوجد الكثير من الحيل البارعة لدخول لمصانع دون إثارة الشكوك حولنا. وذات مرة، عندما أُسر أحد أعضاء اللجنة، قررنا أن ننشر خبر أسْره «بحشو» صناديق البيض التى أخذناها للسوق بالمنشورات وتدريجياً، رحنا نلقى تأييداً دولياً. وكان ذلك عندما بدأنا السفر حول العالم. نحن الآن معروفون خارج السلفادور، ولدينا مكاتب بالمكسيك وكوستاريكا وكندا. ومنذ عامين، منحنا جائزة روبرت كنيدى. Robert. F. Kennedy Prize فى الولايات المتحدة الأمريكية، غير أن واحداً منا فحسب هو من استطاع السفر لتسلمها، بينما رفض «ديوان الدولة، تأشيرتى المبعوثين الآخرين. كما حصلنا مؤخراً على جائزة أخرى هى جائزة «برونوكرايسكى، Bruno Kreisky Award بالنمسا.

لقد سافرنا إلى كل أنحاء العالم كى نُطلع الناس بحقيقة عملنا، ومأساتنا، وكى نسألهم، أساساً، أن يساعدونا فى إنهاء هذه الحرب التى تتسبب فى المزيد من معاناتنا وآلامنا. لقد دفعنا الثمن غالياً من أجل هذا النشاط. معظمنا أُجبر على ترك بلاده، تفككت عائلاتنا، وقع فى الأسر عدد كبير منا، وتعرض لألوان العذاب، بل والقتل. كانت آخر هذه الأحداث فى مايو الماضى، عندما اختطفت «ماريا تيريزا تولا، على يد قوات الأمن. واغتصبت، واغتيبت فى «كاسكاتلاب بارك، وبعدها بأسابيع قليلة أسرت مرة أخرى، وأرسلت للسجن، حيث أنجبت وليدها هناك!! ولحسن الحظ، كنا بالقوة حتى استطعنا أن نجبر الحكومة (الحرس القومى) على إطلاق سراحها. لقد أقبل الجميع على تقديم المساعدات لنا، ولم يعد الناس يخشون أن يجهروا باحتياجاتهم. ولكن - بقدر ما ستستمر هذه الحرب، ستصير هذه الأحداث مألوفة بمجتمع السلفادور، ولن تكون لجنتنا معصومة من التعرض لها. ورغم ذلك، سنظل على جهادنا، وكفاحنا أينما نستطيع، بالشوارع.. بالخارج، فى كل مكان، كى نوصل صوت شعب السلفادور، ونجعله مسموعاً، لقد حاولوا أن يسكتونا بالقتل وبالموت، غير أنهم لن ينجحوا للنهاية. إننا نمثل صوت «الناس، ونحن الذين أعدنالهم شجاعتهم، وقوتهم، كى ينطقوا بالحقيقة. فحتى لو اغتالوا آخر فرد منا - سيظل ينطق بالحقيقة!!

* * *

*** شهادة III**

ولكن - لم يعد الكشف عن حقيقة القمع هو وحده ما نلاحقه. لقد ذهبنا فى السنوات التسع الأخيرة إلى ما هو أبعد. فنحن لن نطالب بشعب حر. شعب يمتلك إرادة التعبير عما يريد. شعب ينعم بالمساواة. نريد وطناً يستطيع أطفاله أن يحصلوا على لبنهم وطعامهم. أن يظلّهم سقف بيت، ويرعى طيب صحتهم. نريد وطناً حراً فى اختيار ممثليه ممن يقدرون حقوق مواطنيهم ويعنون بشعبهم. إن شعب السلفادور فى حالة حرب؛ لأنه سئم الاستغلال. ولو بات النصر لجانبه، فلابد من قيادات أفضل وعلى درجة أكبر من الوعى بما هو ضرورى حقيقةً. إن الذين يحكموننا الآن هم الأغنياء، وهم الذين لا يعبأون بنا لأنهم لم يعانوا مرة من الجوع، أو البرد. أنهم لايعرفون ما معنى أن يكون المرء أمياً - مثلى - أو أن يجبر على النوم بجوار الطريق. إنهم يزدرون الفقير، لأنهم لم يضعوا أنفسهم فى مكانه مرة. لا يعنون به كإنسان. إنهم فحسب يرقبون ما يفعل. ولكل هذا.. هناك الحرب. وليس ثمة مخرج. ولم يعد من شىء باقٍ أمام الناس سوى التمرد. التمرد على المعاناة والجوع. لقد سئموا إلى حد الموت كونهم جوعى (١٥). والحرب هى محصلة هذه الدوافع. والكوماندريس تريد لهذه الحرب أن تنتهى. إننا نطالب الحكومة والمتمردين معاً، أن يشرعا فى الحوار. لسنا ننحاز إلى أى الطرفين. وإنما نريد السلام. نحتاج السلام. ولابد من أن يكون سلاماً قائماً على العدل. نحن كمنظمة مسيحية نريد لهذه الحرب أن تتوقف. فإننا لن نستطيع الاستمرار على هذا النحو أكثر. ولهذا نريد التفاوض. ولو استمر رئيس الولايات المتحدة فى إرسال دعمه المالى للحكومة لاستمرار الحرب، بدلاً من توظيف هذه الدعوم المالية فى صالح الآلاف من اليتامى والأرامل، فإننا مضطرون لتحميله مسئولية كل هذه الحالات من الوفيات والمعانات. نرى.. عندما يكون بلد ما فى حالة حرب.. فليس فقط من يحاربون هم الذين يتعرضون للموت. إن الشعب كله يموت. ولهذا نريد السلام. ولكى يكون سلاماً حقيقاً لابد أن يدعمه العدل، سلاماً تحترم فى ظله حقوق الناس. إن كفاحنا الحقيقى من أجل حقوق الإنسان: وهى لا تعنى بالنسبة لنا، أكثر من حقنا فى

العمل، فى الذهاب إلى مدرسة، فى الانضمام إلى نقابة، فى أن نقول ما نريد.. تلك هى حقوق الإنسان.. التى تمثل جزءاً من الحياة..

* ختام conclusion

شهادة «ميريام» المعروضة بالجزء السابق، تطرح تقريراً تفصيلياً لكيف نشأت وقوت الاستراتيجية الشعبية المناوئة للقمع الجماعى بالسلفادور. إن السياق السياسى لهذا البلد سياق غريب. فالسلفادور متورطة فى حرب أهلية. وبرغم ذلك، فإن حركة الأمهات Mothe's Movememt لحقوق الإنسان، التى عرضت لها ميريام، هى حركة مشابهة لحركات أخرى كثيرة أثبتت وجودها فى أقطار أخرى من أمريكا اللاتينية، ممن يحكمها نظام عسكرى. وهكذا.. فإن لجنة الكومادريس هى جزء فحسب من حركة اجتماعية شاملة مطالبة بالديمقراطية:

والتى استوعبت عملياً المنطقة بأكملها[16]. وليس من شك فى أن هذه الحركة تمثل استجابة جوهرية، مناهضة لممارسات الحكم العسكرى، ونظام تحطيم الأواصر الاجتماعية الخاصة، والبنى المضمنة بسياق مبدأ الأمن القومى (١٧). وبشكل ما، كان ظهور اللجنة يمثل رد فعل طبيعى مضاد لذلك الوضع. فقوتها الدافعة تتولد عبر شعور عميق بالفقد والخواء، بوصفها ناتج هذه الممارسات الانتهاكية «كالاختفاءات. والاستخدام واسع النطاق لأساليب التعذيب (١٨). لقد كان الهدف المبدئى لهؤلاء النساء هو البحث عن أبنائهن وأقاربهن ضحايا قوات الأمن الحكومى المسئولة عن هذه الاختفاءات. وتبدأ هذه اللجان عملها كجمعيات من النساء المعنيات اللواتى يتخذن معاً، أحياناً تحت رعاية كنيسة كاثولوكية، وأحياناً أخرى بدون راع محدد؛ فى محاولة لتخفيف حدة الألم والمعاناة، وكذا حماية أنفسهن من التشوه المرعب الممارس عليهن من قبل التوجه القهرى للدولة. "repressive Action of state" إن بحثهن من ناحية، ومحاولة السلطات اتهامهن بالمسئولية عن مصير أقاربهن من ناحية أخرى من شأنهما أن يشعلا لحظة انطلاق الوعى، الذى ينمو متخذا شكل الكفاح

الأنثـــــوية

السياسى من أجل الحياة. إن نساء هذا النشاط يبدأن بمطالبة الدولة بأن تؤمن الحياة على نحو حقيقى، وأن توفر المناخات السياسية والشرعية على المستويين الاقتصادى والاجتماعى؛ تلك المناخات الضرورية فى مجملها لمقومات الحياة. ومن ثم، هناك مطلب رئيسى لاحترام حقوق الشعب الاقتصادية والاجتماعية؛ بقدر ما هو مطلب لترسيخ أسس حكم ديمقراطية سليمة. على أنه ليس جميع هذه المحكات المتمردة هى ما استطاعت تضمين هذه المتطلبات فى نطاق نشاطها السياسى، وإن كانت جميعها قد حاولت ذلك عبر خطابها (١٩). هذا الاختلاف ينبع من النظام السياسى الخاص بكل قطر - خاصة فى ظل نمو قوى سياسية معارضة - بقدر ما ينبع من تعصب الدولة، وتحيز الطبقات الحاكمة ضد التعبئة الشعبية[20]. وثمة أسباب أخرى - كإمكانية ارتباط هذه الجماعات بمنظمات حقوق الإنسان الدولية، وبالقوى السياسية والاجتماعية الأخرى ببلادها - تبدو شديدة الأهمية فى تفسير التحول من مجرد جماعة بحث عن أقارب معنيين، إلى حركة سياسية كاملة النضج. إن جميع هذه اللجان، حتى الأقل نمواً منها، كان لها تأثير كبير ببلادها، وجميعهم يمثلون سمة شديدة الأهمية، وهى قدرتهم على اختزال تأثير الرعب النظم الممارس على مجتمعاتهم، والكشف عن التأثير المدمر للحكومات العسكرية على البناء الاجتماعى للقطر. وليس هذا بالعمل البسيط كما رأينا من شهادة ميريام. إنه يتطلب قدراً من «الكلية»، لا يمكن تفسيره إلا عبر المعاناة عميقة الأثر التى شهدتها هذه السيدات. فهن، بمعنى ما، يتجردن من حيواتهن الطبيعية على يد قوى لم يفهمنها أول الأمر. وتدريجياً، وبينما يتصاعد كفاحهن من أجل

استعادة طبيعتهن، يدركن درجة الشذوذ المتطرفة للموقف، وتلك نقطة مركزية: إذ يكون فى مقدورهن، عبر فعالية حزنهن، أن ينزعن شرعية الأساس الأيديولوجى التى تستند إليه الحكومات السلطوية. وحقيقة أن للأمومة قيمة رمزية بأمريكا اللاتينية، هى حقيقة تمثل عاملاً شديد الأهمية فى عملية إخفاء الطابع السياسى على هذه الجماعات. وفوق ذلك، فإن دور الأمومة كان، ولم يزل، من الأدوار المحفوفة بالمعوقات من قبل الطبقة الحاكمة كعنصر من عناصر الهيمنة السياسية. فالنساء يذكرن دائماً بأهميتهن فى الحفاظ على سلامة العائلة، وأمن الدولة والوطن. إن المثير حقيقة حول حركة الأمهات لحقوق الإنسان هو «تدميرهن»لمقاصد «الصفوة الحاكمة» المؤكدة على اقتصار دور الأم على الإنجاب، ورعاية الأطفال (٢١). وهذا يدفع بنا إلى مجموعة الاستفسارات المطروحة فى بداية المقال. لاشك أن نمو حركة الأمهات المطالبة بحقوق الإنسان يشير إلى ظهور النساء كقوة سياسية جديدة بأمريكا اللاتينية. ولكن.. هل ذلك يعنى اكتشاف هؤلاء النساء بطريقة أنثوية للفعل السياسى؟! هل تكسر هذه الجماعات بنى سيطرة النوع التقليدية Gender - dom-ination structures؟! هل تراهن تتبنين القول بالمساواة بين الرجل والمرأة سياسياً واقتصادياً feministic؟ هذا بالتأكيد، ليس صحيحاً فى الوقت الراهن. وعلى الرغم من ذلك، يرى المؤيدون للحركة، أن أولئك النساء اكتسبن درجة من الوعى بأنفسهن كشخوص، لم تكن متوفرة من قبل (٢٢) لقد استحدثن استراتيجيات سياسية، وأنماطاً من النشاط مما يمكن تصنيفها «بالأنثوية» على نحو محدد، وخاص (٢٣). فإغاثة المساجين السياسين، والتخفيف عنهم وعن عائلاتهم. وتبنى الأطفال، لمن الأمور التى يمكن اعتبارها مجرد امتداد طبيعى لدور الأم. ولكن المضمون السياسى لهذا النوع من النشاط بوجه عام، هو رغم ذلك يختلف جذرياً عن الحركات الخيرية الطبيعية. لقد كان على لجنة الكومادريس أن تتبنى الناس أجمعين كأمهات، طالما أن المؤسسات الرسمية المنوطة خصيصاً بها الدور قد أثبتت عجزها عن تحقيقه. إن دوى هذه المنظمات، وتأثيرها على مجتمعات أمريكا اللاتينية،

وأنظمتها السياسية، لم يزل سوالاً مفتوحاً، ولابد من التعامل على أساس فردانية كل دولة على حدة. ولكن .. ثمة حقيقة واحدة هى التى لا خلاف حولها: وهى أن حركة الأمهات المطالبة بحقوق الإنسان قد وجدت لتبقى . ولسوف تستمر فى تحقيق دورها الجوهرى، فى العملية السياسية. ■

الهوامش:

* المسبقة الصحفية: هى مادة صحفية تعطى للجريدة أو المجلة مسبقاً لكى تنشر فى وقت تالٍ محدد

المترجم

١ - انظر: ماك ليود «جماعتا الكومادريس، والمساندة المتبادلة، Gam / Comadres : تحليل مقارن. المكسيك. سلسلةساتيجوا ١٩٨٦ . ص ١٢، ٣، ٤٦ .

٢ - فيديفام FEDEFAM : مصادمات إقليمية، والأشياء المفقودة: السلام والعدل والديمقراطية (لاباز. بوليڤيا. يوليو ١٩٨٩ . ص ٤٣).

٣ - لمزيد من الإحاطة بهذا الموضوع انظر: باتريشيا شوكرى «أمهات متمردات: المعارضة النسائية - ضد الحكم العسكرى فى شيلى». بحث مقدم بالمؤتمر الدولى الثالث عشر لمنظمة الدراسات الأمريكية اللاتينية. بواشنطن. ماساشوستس. أكتوبر ١٩٨٦ - وانظر : جلوديا بوتدر: ما النساء؟ ماالسياسات؟

Cuál Muzers? Cuál Paliticas?.

Fem - Amo Io.(June - July 1986). Mexico 5 - Ii.

وانظر كذلك.. «هيب دى بوتافيدى: «تواريخ حياتية.. Historias de Vida. إعداد وتقديم ماتيلدى شانسيز. بونيس أيرس. فراتيرنا ١٩٨٥ ص ٢٤٠ .. وانظر تيريسيا دى باربيير وأولانديا دى أوليفييرا: «قضايا اجتماعية جديدة: الحضور السياسى لنساد أمريكا اللاتينية la Presenciá Politica de Las Mujeras en america latina. أخبار الانثروبولوجيا؛ مجلة العلوم الاجتماعية، ٣٠ - المكسيك. نوفمبر ١٩٨٦ . ص ٥، ٣٠ .

٤ - انظر هيرنان فيدال «الحياة من أجل الحياة: الإئتلاف الشيلى لعائلات المعتقلين والمختفين. Dar La vida por la vida: La Agrupacion chileana de familiares de Detenidas - Desaparecrdos. تجربة انثروبولوجيا الرمز. (منيبوليس ين: معهد الدراسات الأدبية والأيديولوجية ١٩٨٢ .

٥ - انظر مورنا ماك ليود. المصدر السابق. وانظر ارنستو نيفينبرج نشأة وتطور حركة نساء «بلازا دى مايو» فى سياق الحركات الاجتماعية الجديدة، Sur- finiento Y evolucion del moriniento de Madres De Plaza de Mayo en EL de las nuevos mouimientos sociales." (Mexico).

كلية العلوم الاجتماعية والسياسية ١٩٨٤ .

٦ - يشير عام ١٩٧٩ بالسلفادور إلى الوقت الذى بدأت فيه حكومة الأقلية، والاتجاهات المتشددة، فى فقدان السيطرة على زمام الحكم بالبلاد. وبعد انتصار حركة الساندينستا فى نيكاراجو، تزاحم آلاف من السلفادوريين بالشوارع وشرعوا فى إحداث موجة من الهياج مطالبين بالتغيرات الاجتماعية والسياسية. وفى أكتوبر من نفس العام، قامت جماعة من صغار الضباط الإصلاحيين (البروتستانت) بخلع الجنرال كارلوس امبرتو من منصبه، وحاولوا إرساء مجموعة من الإصلاحات الاجتماعية والسياسية. طلباً للتأييد الشعبى، غير أن محاولتهم قد باءت بالفشل. انظر فى ذلك .. Barry and Preusch, “the Central America Fact book”. (New York. Grove Press. 1986) pp 205 / 8 .

٧ - كان السيد أوسكار أرنولفو روميرو أسقف السلفادور قد بدأ فى تكريس جهوده، وتكثيف تأييده للمطالب الشعبية الرامية إلى الإصلاح. وفى فبراير ١٩٨٠ طلب من الرئيس الأمريكى جيمى كارتر أن يوقف المساعدات العسكرية للسلطة الحاكمة. وفى ٢٤ مارس من نفس العام، اغتيل على يد قناصة جناح اليمين وهو يؤدى القداس بكاتدرائية سان سلفادور. وكانت وفاته هى الدافع وراء تأسيس ائتلاف المعارضة الشعبية المسمى: جبهة التحرر الديمقراطى Dem- ocratic Revolutionary front (F. D. R.)

٨ - منذ عام ١٩٧٩، وحتى عام ١٩٨٦، كان ما يقرب من خمسين ألف مواطن، قد تقل لأسباب سياسية بالسلفادور، ستة آلاف آخرون كانوا ضحايا الاختفاء. هذا وقد تسببت الحرب الأهلية بالبلاد، فى تشريد مايقرب من مليون مواطن؛ استطاع نصفهم أن يجد مأوى بملاجئ الولايات المتحدة والمكسيك وهندوراس، وبقيتهم يعيشون فى ملاجىء عشوائية كمرحلين بالسلفادور. (مورناماك ليود المصدر السابق ص ١٢، ١٠)

٩ - لتحليل اشتراك الولايات المتحدة الأمريكية فى الحرب لأهلية بالسلفادور، انظر Barry and Preusch المصدر السابق.

١٠ - كانت حكومة دوارف المسيحية الديمقراطية والمنتخبة عام ١٩٨٤ ، قد أسست لجنة حكومية للدفاع عن حقوق الإنسان. غير أنها كانت عاجزة عن مواجهة انتهاكات الحقوق بالبلاد.

١١ - وقت تأسيسها، كان واحدٌ وعشرون حالة اختفاء قد حصرت بالسلفادور.

١٢ - فى عام ١٩٨٠ ، دُمر بالقنابل المكتب التابع للكومادريس بالسفادور، وذلك يفسر بدأهم العمل على نحو شبه سرى لفترة من الوقت.

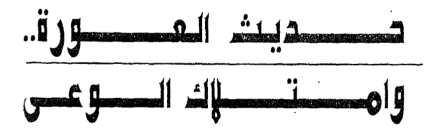
١٣ - لا يختلف هذا النمط من التحركات. عن تكتيكات المنظمات الجماعية الأخرى بالسلفادور .

١٤ - ستيسل STECEL كانت واحدة من النقابات المسموح لها بالعمل بالسلفادور شكلها عمال توليد الكهرباء وظلت على قوتها حتى الفترة ما بين ٧٩، ٨٠ عندما قتل منها ١٨ عضوا على يد قوات الموت وظل عشرة أعضاء آخرين مسجونين لمدة أربع سنوات، حتى أطلق سراحهم على أثر الضغط المكثف من قبل منظمات حقوق الإنسان الدولية، والداخلية. انظر Barry and Preusch المصدر السابق.

١٥ - الإبادة الجماعية للأطفال تقدر بحوالى ٧٩ حالة وفاة لكل ألف مولود. وهى واحدة من النسب المرتفعة فى أمريكا اللاتينية. ٤٠ ٪ من السكان أميون ٢ ٪ من مجموع السكان يمتلكون ٦٠ ٪ من مجموع الأراضى. والظروف الاقتصادية والاجتماعية بالبلاد تقع بين أسوأ أنواع الظروف المعيشية فى نصف الكرة الغربى. (ماك ليود. المصدر السابق. ص ٨).







حديث العورة.. وامتلاك الوعى

زينب العسال

«إن الطبيعة والعوامل الوراثية قد منحت الرجل السلطة المطلقة بينما فرضت على المرأة الطاعة والفضيلة» أرسطو.

فقد ارتبطت قضية المرأة العربية والوعى بمشكلتها بإشكالية النهضة العربية، بل فى أغلب الأحيان أدمجت المشكلتان فى كتابات عديدة لتصيرا وجهين لعملة واحدة ولم يع - الإنسان العربى عامة والمرأة على وجه الخصوص إشكاليتها إلا عندما حدث احتكاك بالحضارة الغربية سواء بطرق مباشرة كالسفر أو الإطلاع على المجتمع الغربى الذى كونه المستعمر الأوروبى حين كان الوطن العربى مستعمرة أوروبية، أو عن طريق قراءة ما وصل إلى أيدينا من الفكر الغربى.

كان رفاعة الطهطاوى أول من حمل لواء دعوة تحرير المرأة، وقد أثمرت هذه الدعوة إنشاء أول مدرسة ابتدائية لتعليم البنات عام ١٨٣٠ سميت مدرسة «الحكيمات»، ثم تأسست المدرسة الثانية «مدرسة الأشراف» والتى تحول أسمها الذى عُرفت به بعد ذلك «بمدرسة السنية».

المسيرة طويلة، وها هو قاسم أمين يخطو خطوة جريئة نحو تحرر المرأة بدعوته للسفور «لا إصلاح للأمة إلا بإصلاح أحوال البيت الذى تسهر المرأة على تسييره لأن إصلاح البيت من إصلاح المرأة والمجتمع المصرى»، غير أن هذه الدعوة لم تلق ترحاباً ووجهت بموجة من العداء والهجوم من قبل المحافظين فى الجرائد والمجلات غير أن

سعد زغلول – زعيم الأمة – كان من أبرز المساندين لها.

الرجل العربي وقف – إذن – بجانب المرأة يتبنى قضيتها، يدعو إلى إصلاح واقعها وقد دعا المرأة لأن تتقدم وتطرح قضيتها رافعة لواء التحرر، فالتاريخ يذكر لنا **ملك حفنى ناصف** التى دعت إلى تعليم المرأة كى تواجه الواقع المتردى الذى شاهدته الكاتبة بنفسها، ومن خلال كتاباتها عن المرأة فى البادية، فكشفت عما تعانية المرأة البدوية مع الرجل، «ملك» التى وقفت على منبر الخطابة عام ١٩١٢، تجد نفسها حبيسة بيت الزوجية لا تغادره، وتتجه إلى الكتابة وزيارة نساء البادية، عوضاً عما وجدته من إهمال زوجها واستهتاره بمشاعرها، وثمة **صفية زغلول، وهدى شعراوى وسيزا نبراوى، ودرية شفيق، وأمينة السعيد وسهير القلماوى، ولطيفة الزيات** وغيرهن ممن أدين أدواراً مهمة فى تقدم مسيرة المرأة نحو نيل حقوقها.

ماذا حدث الآن؟

عندما جمعت الجلسة خمسة أدباء وامرأة، أخذت الثرثرة مسارات عدة – شرّقت وغرّبت – إلى أن رسا الحديث عن إسهامات المرأة الإبداعية وإنجازاتها، ولكن أحدهم لم يعجبه هذا الذى اعتبره حساسية زائدة من الرجل تجاه المرأة فقال: لنكن صرحاء أنا لا أرى أن لـ «الولية» أى إسهام يذكر لنتحدث عنه!..

قالت المرأة لمجرد اتقاء المزيد من الإهانات! هذا منطق ذكورى، ونصح الرجل بالرجوع إلى القاموس لتتعرف المرأة على طبيعة الكلمات من قبيل، المرة، الولية، النسوان، إلخ..

وأسأل: ما جدوى البحث فى القاموس عن هذه الكلمات التى وصمت المرأة بالتخلف، والتبعية للرجل؟

أتذكر عبارة سعيد صالح عن «الولية»، وأرى أن المسألة يجب ألا تمر هكذا من قبيل الفضفضة وثرثرة الأدباء، إنها - بالقطع - تحمل ميراثاً فكرياً بطريركياً موروثاً منذ مئات السنين، متغلغلاً فى النفوس حتى بين المثقفين.

والأمثلة عديدة.. وأذكر أن صديقة لى جاءت باكية لأن أحد مرءوسيها صرخ فى وجهها قائلاً: أموت ولا ترأسنى امرأة!..

المرأة فى نظر الرجل شيء فى خدمته وإلى الآن – ونحن على عتبات القرن الواحد والعشرين – تتخذ المرأة سلعة رائجة تضمن بها الشركات التجارية عن طريق الإعلان بيع منتاجاتها فالمرأة صارت الضلع الرابع، المشترى والبائع والمنتج والمرأة التى تقف أمام الكاميرات تتثنى وتتلوى وترفع حواجبها لتعلن عن بضاعة!..

المرأة تظهر حينما يعلن عن الدراجات البخارية، ومع الاعلان عن أنواع شفرات حلق ذقون الرجال: ويذكر الباحث **عصام فرج** أن ٩٠٪ من إعلانات التليفزيون المصرى تستخدم امرأة وتبرز جوانبها الأنثوية، وأن ٥١,١٪ من الإعلانات التى استخدمت المرأة ركزت على حركة أجزاء جسدها أكثر من السلعة.. وقد أعلنت إحدى الشركات السياحية فى إحدى الدول عن تقديم خدمات ممتازة للسائح، منها توفير سيارة وفندق وسكرتيرة!

هذا هو الدور. أما أن تكون المرأة رئيساً للعمل فهذا شيء لا يتقبله عقل الرجل الذى سيّج دور المرأة داخل إطار محدد يجب عليها ألا تخرج عنه!

المشكلة لها أوجه عدة، ويهمنى هنا حصرها فى الجانب الأدبى، أعنى علاقة المرأة بالكتابة، وتحقيق الكينونة، والنظر إلى كتابات المرأة وإلى مشكلاتها وما يثيره أدبها من إشكاليات. وحينما نتحدث عن كينونة المرأة لابد أن نشير إلى كتابات الأولين مثلما ورد فى كتاب «مكاشفة القلوب» للإمام الغزالى «للمرأة عشر عورات فإذا تزوجت ستر الزوج عورة واحدة، فإذا ماتت ستر القبر العورات العشر» هذا بعض ما قيل عن المرأة فى هذا الكتاب المفعم – للأسف – بالكثير من الأقاويل التى تجعل المرأة مرادفاً لإبليس!.. وفى القرن الثالث عشر ذكر أحد الآباء فى الكنيسة الرومانية الكاثوليكية بأن مولد الأنثى كان خطأ من الطبيعة، وأن قدرتها العقلية أقل بكثير من تلك التى يتمتع بها الذكر، ورغم أن هذا لم يعد مذهباً للكنيسة إلا أن هناك من يؤكد بحزم أن النساء أقل قدرة من عقول الرجال»(١).

والسؤال ما موقف المرأة ذاتها من هذا الإبداع، وهل تقتنع المرأة بخصوصية إبداعها، وصيرورة القضية إلى كتابة نسوية أو اختلافها عن الخطاب الذكورى فى الكتابة؟

لنرجع إلى التاريخ ليحدد لنا مكانة الممارسة الأدبية التى قدمتها المرأة عبر تاريخ الكتابة فثمة زاويتان، زاوية الخلق والإبداع التى تبدو من خلالها المرأة كذات فاعلة ومنتجة والزاوية التى تحصر فيها المرأة كمادة للاستهلاك أو لإلهام المبدع.

والذى يستقرىء التاريخ الأدبى العربى يرى ذاكرة التاريخ لم تحفظ لنا سوى أسماء قليلة أبرزها **الخنساء** فى العصر الجاهلى التى لم نقرأ لها ماتتحدث فيه عن مشاعرها، بل سمحت لها التقاليد والثقافة السائدة أن تحدثنا باستفاضة عما ألم بها من جراء موت أخويها فصار شعر المرأة موظفاً للرثاء، واختص الرجل بالحديث عن الفخر والهجاء وذكر المحبوبة.

لقد ترسخ ما طرحه الرجل من تصورات عن المرأة، وصارت المرأة فى ظل الثقافة الذكورية مؤمنة بالدور الذى رسمته لها هذه الثقافة الذكورية المسيطرة والمهيمنة، بل إن العلم فى العصر الحديث مسانداً تلك التصورات إذ جاء «فرويد» ليقنن التفوق الذكورى فهو يتحدث عن تاريخ المرأة الذى تجاهله المؤرخون طويلاً، ولم ينتبهوا إليه إلا مع بداية القرن الثامن عشر وحينما كتبوا عن المرأة لم ينصفوها، ويؤكد **فرويد** فى تأويلاته أن معاناة المرأة تتركز فى أنها لم تولد رجلاً(٢).

وقد تناولت **رشيدة بنمسعود** تأثر إبداع المرأة سلباً وإيجاباً بالتحولات الفكرية التى أتى بها العصر الإسلامى، وتعتبر السيدة **عائشة** نموذجاً استثنائياً للمرأة فى هذه الرحلة، بسبب تمكنها من الإندماج فى الأجواء الثقافية والسياسية لحفظها القرآن الكريم وتمكنها من رواية الأحاديث، ولايمكن إغفال ذكر **ولادة**، شاعرة الأندلس التى صارت رمزاً من رموز تحرر المرأة العربية من ربقة التقاليد والقيود، لتصير نموذجاً فريداً واقترن اسمها فى تاريخ الأندلس بالمستوى الحضارى والتحررى الذى عرفته المرأة فى الأندلس، ولعل ما وصلت إليه

الأنثوية

ولادة من التحرر مبعثه مكانتها الاجتماعية الرفيعة، وما وصلت إليه من ثقافة مكنتها من مجالسة الشعراء ومعارضتهم ومناقشتهم حتى قيل عنها «كانت أديبة شاعرة، جزلة القول، حسنة الشعر، وكانت تناضل الشعراء وتساجل الأدباء ولا يباريها فى هذا الدور سوي مي زيادة فى مجال الأدب والثقافة فى العصر الحديث، فكان مجلسها يضم رموز الثقافة العربية آنذاك؛ العقاد وطه حسين، ولطفى السيد وخليل مطران وسلامة موسى، والمازنى، وجبران الذى كان بينها وبينه رسائل كثيرة.

لكن الشعور العام والنغمة السائدة التى لفت كتابات المرأة آنذاك هو الخوف من الخوض فى غمار التجربة وافتقدت الكتابة الإبداعية بالصورة التى عرفها الرجل عبر تاريخ الكتابة.

أعلنت المرأة أنها تكتب من خلال إطار مسيج حول كتابتها فرضه منظور ذكورى فلم ترق كتاباتها فى نظر الرجل إلى ما وصل إليه «صارت كتابة ضعيفة لا تستطيع بها الالتحاق بمستوى كتابة الرجل وعمل جاهداً على إشعارها بأنها ناقصة الموهبة الإبداعية، إذا كتبت، وبالتالى يغدو النظام الذكورى فخاً لا حدود له فى إمكانية الانتقاص من إبداع المرأة»(٣).

ويبدو أن اتخاذ المرأة من الكتابة وسيلة لحل متناقضاتها مع الرجل أو المجتمع بشكل عام قد اتسم بتفجر كل طاقاتها الجسدية الأنثوية، أى اتخذ من اختلاف الجسد وطبيعته منطلقاً لعرض قضيتها، فقد تفجرت هذه القضية مع كاتبات جيل الخمسينيات من أمثال غادة السمان وليلى بعلبكى وإميلى نصر الله، إلا أننا وجدنا صدى لهذه الدعوة طيلة هذه السنوات رداً على القهر الذى مارسه الرجل والمجتمع على السواء من خلال فرض لنسق من العلاقات الاجتماعية والنفسية، وإعلاء لطبيعة الرجل مقابلاً لقهر المرأة، وقد وجدت هذه النقطة - بالذات - من يتناولها فى كتاباته المختلفة مثل الكاتبة فاطمة المرنيسى - فى كتابها «ما وراء الحجاب - حركة علاقة الرجل بالمرأة فى المجتمع الإسلامى الحديث»(٤).

وترجع بعض الكاتبات ما تعانيه المرأة الآن إلى عهود مضت حين تحولت المرأة من وجود على هيئة الذات فى النظام الأمومى الذى ساد منذ البداية، والذى لاتزال تتمتع به بعض نساء قبائل أفريقيا وبعض قبائل السكان الأصليين فى أستراليا إلى هيئة موضوع فى النظام الأبوى، وأدى ذلك إلى لزوم المرأة للبيت، وانحصر سلوكها فى الاستجابة لرغبات الزوج»(٥) ففرض الصمت - عن قصد - من جانب الرجل يقابله تبعية وغياب الوعى من جانب المرأة، وصار الأدب نوعاً من البوح، وصارت الكتابة حق امتياز للرجل يسجل خلالها انتصاراته على الطبيعة، وتفوقه على المرأة وتبقى للمرأة المضغضة أو الثرثرة البيتية المسيجة فى احتياجات ثانوية لم يعل من قيمتها أفراد القبيلة من الذكور، والذى تطور إلى الحكى. والنموذج الأشهر فى أدبنا «شهر زاد»، فإذا تطاولت المرأة وأمسكت القلم وكتبت، فإن قراءات الرجل فى كتابة النساء على مستوى التذوق محبطة، ونادراً ما قرأ لكاتبة وبقى بداخله شيء مما قرأ. والسبب الوحيد - فى تصورى - أن هذه الكتابة صادرة من امرأة!..

ولايزال السؤال يلح: هل وعت المرأة أبعاد مشكلتها؟..

لقد حاولت المرأة تقصى أبعاد مشكلتها، وكانت وسيلتها الأولى اللغة، فالكتابة وسيلة تفوق الرجل فيها على المرأة، وكانت هى السلاح الذى طالما شهره فى وجهها ليبرز تفوقه عليها دوماً، فحملت القلم الذى ابتعدت عنه طويلاً بفضل تكريس اجتماعى ربط كتابة المرأة بمراسلة الرجال، وخرق العادات الموروثة المتعارف عليها، وحينما عبرت المرأة باللغة التى يراها غالبية علماء الاجتماع خاضعة خضوعاً تاماً للنظام الذكورى الذى شكلها للتعبير عن منظوره، وكان على المرأة أن تستعين بنظام استعارى يتح لها قدراً من التنفيس والتعبير عن الذات، لكنه يظل مستتراً لاتصريح فيه، ولا يسمح لها بمغادرته أو تجاوزه.. إذ كان على المرأة المبدعة.. أولا ان تتخطى مرحلة الإبعاد والنفى المفروضين عليها وحينما بدأت الكتابة - فعلاً - لم يكن الطريق ممهداً. وقد سجلت الكاتبات معاناتهن «وكثيراً ما سمعت من صديقاتى المبدعات أن أوراقهن وألوانهن تحمل رائحة الطبيخ وحليب الأطفال، فلن تتحرر المرأة إلا إذا توافرت على موارد اقتصادية كثيرة من الأدوار المزدوجة، فإضافة إلى دورها كعاملة، عليها أن تقوم بكل المسئوليات القديمة كأم وزوجة وربة بيت»(٦).

وتقدم نعمات البحيرى فى مجموعتها «ارتحالات اللؤلؤ» ما تعانيه المرأة المبدعة؛ خاصة أن البديل الوحيد المطروح هو الانصياع لقوانين واشتراطات المؤسسة الاجتماعية بكل زيفها ونفاقها ومقوماتها لقدراتى كامرأة مبدعة، ومحاولاتها المستمرة لإعادتى لحظيرة الأسرة، بعد فشلى فى علاقة زواج»(٧).

وفى قصة «مجهودات»، نسمع صوت البطلة يردد «يبدو جلياً أن أبى وأخى وزوجى وبعض الرجال فى حياتى ابتداء من رئيسى فى العمل حتى رئيس هذا الحى، على الرغم من مجهوداتهم المتميزة فى البرهنة على أننى زوجة فاشلة إلا أنهم فشلوا تماماً فى إقناعى بذلك»(٨).

حددت نعمات البحيرى نظرة الرجل للمرأة التى لا تختلف كثيراً عما أعلنه الرجال فى السابق، فلا تزال المرأة مرادفاً للخصوبة وحفظ النوع - دورها الأثير - بالنسبة للرجل، لكن واحدة من أهم الكاتبات - نوال السعداوى - تحدد خطابها بعالم الجنس لدى المرأة، وخاصة محاولاتها فى تشكيل عالم للجنس يهدف إلى تحرر المرأة والرجل من هيمنة قرون من التقاليد والاضطهاد تجد فى البيولوجيا ملاذها لتؤكد القدرة اللامحدودة عند الأنثى على الإخصاب، وكذلك ميزة الإنجاب. ومن هذه المنطلقات ترى المرأة أرقى جنسياً وأكثر قدرة على الإثارة والمتعة من الذكر(٣).

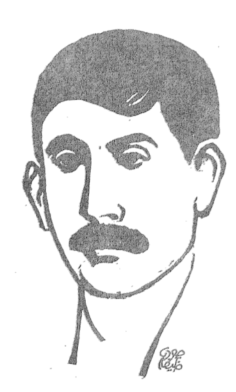
أما أليفة رفعت وهى واحدة من جيل نوال السعداوى، فيذهب حديثها عن احباطات المرأة الجنسية منذ الصدمة الأولى: عملية الختان وليلة الزواج الأولى «الدخلة» وقدرتها على تصوير اضطهاد الزوج وكبحه لكل بارقة انطلاق تظهر فى حياة المرأة.

ورغم أن هذه الكتابات لاقت اهتماماً كبيراً من قبل الجميعات النسائية فى أوروبا وسلطت عليها الأضواء النقدية والترجمات ، إلا أن هذه الكتابات لاقت من جانب المرأة ذاتها رفضاً، يذكرنا بوقوف المرأة البيضاء فى أمريكا بجانب الرجل الأبيض ضد تحرر المرأة السوداء! فقد استنكرت كثيرات هذه الكتابات التى صورت على أنها تدعو إلى التحرر وثمة - فى المقابل - دعوى بأنها كبلت بإطار الكتابة النسوية أو كتابة الجسد - لاحظ الخلط الذى وقعت فيه المرأة!!

ويرى د. عبدالوهاب المسيرى، أن هناك اتجاهين عالميين فى كتابات المرأة:

الأول: يدعو لتحرر المرأة والآخر يدعو إلى تمركز الأنثى حول نفسها ، فبرغم أن الكاتب قدم لنا جذور هاتين الحركتين، ورأيه فى كلتيهما وتعاطفه كرجل مع الحركة الداعية إلى تحرر المرأة لأنها تعترف بوجود الرجل. فإنها تطلب فى نفس الوقت ما يتمتع به الرجل أى المساواة، أما رفضه لحركة التمركز فلأنها تختزل الكون إلى مستوى واحد يندمج فيه الإله والطبيعة والانسان والتاريخ فى كيان واحد، فالعالم لدى هذه الحركة لا يوجد فيه قمة وقاع، ولا يمين ويسار، ولا ذكر وأنثى، فعدم وضوح هذه المنطلقات قوبل بالرفض من قبل الكثير من المثقفين، إضافة إلى ارتباط هذه الحركة بكاتبات يهوديات مثل راحيل مارتهاين، وإيما لازاروس، وسوزان إيدمان. كل ذلك أضفى على المصطلح «حركة التمركز حول الأنثى» ظلالاً كثيفة من عدم الارتياح»(١٠).

وأذكر أن إحدى المجلات أجرت تحقيقاً مع أديبات شابات حول كتابة المرأة، ورفضت إحدى الإديبات بشدة أن تصنف كتاباتها بأنها تنتمى إلى أدب المرأة فهى تكتب أدباً لايقل أهمية عن أدب الرجل.. المرأة هنا تدافع عن إبداعها وأنه لايقل قيمة أو مرتبة عما يكتبه الرجل، وهذا يحيلنا إلى



قاسم أمين



رفاعة الطهطاوى

تلك النظرة التى توارثتها الأجيال والتى لاتزال تعشش فى نفوس الكثيرات من المبدعات، فالتصاق الإضافة «المرأة» يقلل من قدر ما تبدع، ويؤثر على القارىء خلال عملية التلقى فهو أدب ينتمى بشكل أو بآخر، إلى أدب الرجل الذى حقق خطوات وحظى باهتمام. ورغم ذلك فهناك إصرار على وجود تلك الكتابات التى يصنفها البعض بأنها كتابات نسائية تعالج هموم المرأة بالدرجة الأولى وتصمد ضد الهجمات والادعاءات، ففاطمة المرنيسى تقدم فى كتابها «الحريم الداخلى» دقائق عالم المرأة، تصور البيت المغربى «الناس تحديداً منذ أكثر من خمسين عاماً، الكتاب يعد تسجيلاً حافلاً بالعلاقات المتصارعة والمتشابكة التى سجلتها عين الطفلة فاطمة، والتى امتلكت وعيها وتحررها؛ فالتحرر من الحريم الداخلى لا يتم إلا بكتابته وفهمه وتفكيك مفهومه من الداخل»(١١).

وإذا كانت فاطمة المرنيسى تحلل وتفكك هذا العالم الذى ظل منغلقاً على أصحابه فإن محرر المرأة قاسم أمين يؤكد أن هناك عالماً للرجل وعالماً للمرأة يجب ألا يتم تجاوزه.

«إن كل ما تستطيع النساء فعله، بل ويفعلنه، وكل ما هو مباح لنا مباح لهن.

وكذلك فإن كل محرم علينا محرم عليهم أيضاً، ولما كان محرماً علينا، نحن الرجال أن ندخل فى مجتمع النساء يبدو لى من الطبيعى، أن يقع نفس التحريم على نسائنا وإننى أتحرر من وجهة النظر هذه أن وضع الرجال هنا مشابه لوضع المرأة تماماً مما يلمح إليه قاسم أمين هو أن هناك فروضاً وقيوداً تصل لحد التحريم الذى يستمد قدسيته من الاحكام الدينية، فيجب عدم الخوض فى المحرمات هذه المناطق تساوى فيها الرجل مع المرأة.. إننا أمام عالمين: عالم الذكور وعالم النساء، وإن كان الرجل قادراً على الولوج إلى عالمه فقد أعطاه الميراث الفكرى الحجج والبراهين فى كيفية الدخول فى عالم المرأة والخروج منه دون أية لائمة، فثمة محاولات جادة للولوج إلى عالم المرأة لكل من محمود طاهر حقى، فى «عذراء دنشواى»، ثم هيكل «زينب»، ومحمد كامل فى العشرات من قصصه القصيرة

ناهيك عن إبداع إحسان عبدالقدوس الذى اشتهر بأنه أبرع من كتب عن المرأة. فإذا حاولت المرأة التعبير عن ذاتها / عالمها وجهت إليها الاتهامات وعلا الصخب وانقسمت المرأة على نفسها، دلالة على عدم وضوح الرؤية لديها تماماً، وخضوعها لمعايير وضعها المجتمع لا تستطيع الفكاك منها كلية. تقول الدكتورة يمنى العيد: «إن أدب المرأة يتصف برؤية محدودة لأنه يتمركز حول عالم الذات عن طريق التعبير عن همومها بلهجة استسلامية من أجل البحث عن الحرية ورفض السلطة الذكورية دون التساؤل عن الجذور الاجتماعية، ولكن دائما نجد ما يكسر هذه القاعدة، إن سلمنا بكونها قاعدة أصلاً..

«فقضية المرأة فى أدبها هى جزء من قضية التحرر الاجتماعى والوطنى للشخصية الانسانية فى مصر والعالم العربى بل والعالم عموماً، وحتى لا تعتمد فى بحثها عن الهوية على إقامة تعارض ميتافيزقى مع الرجل أو على تأكيد ثنائية نهائية تفصل بينهما، وقد اغتنت تجربة لطيفة الزيات الروائية بعد الباب المفتوح بكنوز المعاناة النضالية متعددة الوجوه وطرائق تحويل المعاناة إلى اكتشافات فنية راقية فى أوراق شخصية وصاحب البيت»(١٢).

حيث تتبنى لطيفة الزيات مفهوماً للحرية فى روايتها «الباب المفتوح» يعتمد على الندية الكاملة بين الرجل والمرأة فهى تفترض أن للمرأة شأنها العام مثلما للرجل تماماً ومع ذلك فالباب المفتوح وضعت تخوماً بين التحرر والتحلل. فالحرية تعنى الالتزام فى علاقتها بالذات وفى علاقتها بالآخر وعلاقتها بالعالم»(١٣).

ولكن لماذا نحصر كتابات المرأة على ما تقدمه المبدعات؟ هل هى المعرفة الأكيدة للمرأة بهذا العالم؛ هل هو الشعور بأن ما كتبه الرجل عن المرأة لم يمس بحق عالم المرأة؟ هل أخفق الرجل فى تصوير هذا العالم بكل معاناته ومتناقضاته؟ تتذكر نساء إحسان الضائعات أو الباحثات عن المتعة والحب، إنهن قليلات الحيلة، منعزلات عن المجتمع، بل وعالم المرأة الحقيقى كما تصوره كاتبات أمثال رضوى عاشور، وسلوى بكر، سكينة فؤاد، اعتدال عثمان، فوزية مهران.

فالنساء فى إبداعهن يناطحن من أجل البقاء فى الحياة، نساء يخرجن إلى سوق العمل كل يوم لينقذن أسرهن من الجوع والفاقة»(١٤).

وتذهب رضوى عاشور إلى أبعد من المعرفة بكينونة المرأة لتلقى الضوء على معاناة المرأة المستلبة الإرادة، كيف كتبت المرأة؟ كيف كتبت نفسى؟ هل كتبتها؟ فكل الشخصيات النسائية التى كتبتها مازالت فى تقديرها اجتهادات متواضعة للإحاطة بملامح وجود أنثوى أعمق وأغنى وأكثر تركيباً مما جسدته كتاباتى»(١٥).

وإذا كان هذا جيل قدم صورة للمرأةالمهمشة امرأة الطبقات الفقيرة، فإن مبدعات الجيل التالى اتجهن إلى السيرة الذاتية كمادة للكتابة، كان هذا الاتجاه مثيراً للنقاش ووجهت له الاتهامات، فهو لاينتمى من قريب أو بعيد للكتابة الأدبية. وثمة مناقشات أثيرت مؤخراً حول رواية بهيجة حسين «مرايا الروح» اثار الناقد د. محمد حسن عبدالله تساؤلاً مؤداه أن هذه الرواية تنتمى إلى السيرة الذاتية، وقد أعربت الكاتبة عن دهشتها للإشادة بكتابة الذات فى النصوص الغربية، وحين يكتب المبدع العربى ذاته تبقى جريمة»(١٦).

وتنفى عائشة أبو النور أثر اعترافها بأن كتاباتها الأولى تندرج تحت قائمة الأدب الذاتى، إننى نشرت ما يقرب من الخمسين قصة قصيرة، وروايتين، فمن غير المعقول أن أكون عشت بشكل واقعى وشخصى كل تلك التجارب والأحداث»(١٧).

فالحديث عن السيرة الذاتية يعنى الحديث عن المرأة والرجل، حديث عن المسكوت عنه، والذى اعتبر عبر عقود طويلة تابو يجب عدم البوح به أو الاقتراب منه أصلاً. وبارتياد المرأة لهذا المجال تكون قد تخلصت من عقدة النقص التى لازمتها. والتى عقدت لسانها طويلاً قبل أن تمسك يدها القلم لتخط معاناتها، ماهى الجريمة التى ارتكبتها المبدعة إذن حينما كتبت عن ذاتها وذوات الأخريات؟! لقد اقترنت كتابة الذات «بالجسد الأنثوى» فماذا يعرف الرجل / الذكر عن المرأة وعن الحمل./. انتفاخ البطن، عن مبادلة الغذاء والهواء والخفقان عن مساجلة الأصوات والحركات بين الأم والجنين؟ ماذا يعرف الرجل عن تلك المتعة الخفية أو عن تلك الكراهية الغامضة، أو عن ذلك التغير الكلى الذى يغزو الشعور بالتواتر، ماذا يعرف الرجل عن تلك المغامرة التى تمزق الأحشاء والتى لا نظير لها فى الدنيا إنه لا يعلم فعن ماذا يكتب إذن»(١٨).

لن نتحدث عن دور الرجل فى التقليل من دورالمرأة أو التعالى عليه، فقد حول هذه الميزة عبر تاريخ طويل إلى ما يشبه النجاسة، لكن لايمكن إغفال هذا الأثر على كتابات المرأة، لايمكن أن نطالب المرأة بأن تتعافى عما تشعر به من نظرة دونيه أكدها الرجل على الدوام إن الكتابة هنا هى الملاذ للمرأة، وهى وعيها الذى امتلكته، وهى الخائفة على منجزاتها. ورغم أنها ترى فى أدبها سمات خاصة تميزه إلا أنها لا تريد أن ينقسم الأدب إلى أدبين كما هو حال العالم الذى قسم ذلك التقسيم النخبوى السائد، بحيث يجعل أدب الغرب أرقى أنواع الأدب وأدب المرأة بالتالى فى آخر السلم التراتبى النخبوى وتخشى لطيفة الزيات من أن التركيز على الجسد باعتباره منتهى الحرية، قد يشكل قمة الانطواء والانعزال والإفلاس الإنسانى(١٩) فالمرأة قد تنكفيء على ذاتها وتجتر تجربتها دون الإفساح لعوالم أخرى تزيد تجربتها ثراء.

ومرجع هذه الرؤية أن هاجس الجسد وحريته المفتقدة والحديث عن ذلك الآن قد لايروق للكثيرين فى مجتمعاتنا العربية التى تميل إلى كبت الجسد، خاصة جسد المرأة والنظر إليه عادة نظرة تشكك واحتقار، إن ما تسعى إليه المرأة / الكاتبة حقا هو المساواة، وأعتقد أن هذا لا يتأتى إلابارتفاع الصوت النقدى النسائى، لإيجاد تصور محدد يقف على ملامح كتابة المرأة، ويؤدى ذلك

بالضرورة إلى وجود لغة نقدية جديدة تكشف عن المناطق المعتمة في الخطاب الأبوى والمختفية تحت ستار الموضوعية المحايدة التى تمحو التفرد والفردية والاختلاف،(٢٠).

وتؤكد غالبية الدراسات الأسلوبية على إبداع المرأة، أن هناك داخل بنية اللغة سواء على المستوى الصوتى أو المعجمى أو التركيبى، تميز ملحوظ للوظيفة التعبيرية التى تتمثل فى التركيز على دور المرسل، أى حضور ذات الأنثى كمرسلة، مما يعتبر خاصية عامة فى الكتابات النسائية، وأن الموضوع الذى تسعى إلى اكتسابه الذات دائماً هو الرغبة فى إثبات الهوية والتخلص من ا لوضع الدونى كما أن الرجل فى هذه القصص يكون معارضاً ونادراً ما يكون مساعداً إن محاولات المرأة متعددة دائماً فى اختراق السياج الذى فرضه الرجل حول الكتابة وكل محاولة من المرأة لأن ينعتها الرجل بأن صاحبتها فاقدة الأنوثة أو أن المرأة ستظل سجينة جسدها لا تغادره لعوالم أرحب كما فعل الرجل، لكن المرأة كانت دائماً تقابل ذلك بتعزيز أسلوبها الخاص فى الكتابة، وهو أسلوب لا يكف عن الجدل مع أسلوب ا لرجل الذى يعتمد على الأشكال والعلاقات والمفاهيم المرجعية التى وضعها عبر تاريخ الكتابة فقد امتلكت المرأة التنوع فى الأسلوب، مماجعل البعض يصف أسلوبها بالغموض أو التذبذب أو الانقسام، إلا أنه على الجميع أن يتكيفوا مع خطاب المرأة الذى تأسس من خلال وعيها بذاتها وبدورها الفعال عبر تاريخ طويل وحافل تجاهله الجميع ولم يسجلوه وآن الآوان للمرأة أن تسطره بقلمها وأدبها.

ولاشك إن الإحباطات كثيرة والإخفاق وارد والمعاناة أليمة وعلى المبدعة ألا تسقط فى الحلم، فكل هذه العوامل تعمل قاطبة على هدم الوضع القائم، وإقامة المساواة بين الرجل والمرأة وهو ما يتأتى بالتسلح بالوعى التام والحرية. ■

الهوامش:

١ . د. شارل. ل. هيوز، الدور المقيد للمرأة فى المجتمع اليوم، مجلة الأصالة العدد ٤٢، ٤٣.

٢ – د. فوزى فهمى، المرأة وثقافة الاضطهاد، جريدة الأهرام، ١٩٩٧/٩/٥.

٣ – محمد نور الدين أفلية، المرأة والكتابة.

٤ – عن كتاب المرأة والكتابة، رشيدة بنمسعود.

٥ – د. منى أبو سنة، اشكالية الإبداع فى الأدب النسائى، إبداع يناير ١٩٩٣.

٦ – فريدة النقاش، لكى تزدهر حدائق النساء، الهلال مارس ١٩٩٤.

٧ – نعمات البحيرى: ارتحالات اللؤلؤ – مجموعة قصصية – أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧.

٨ – المصدر السابق.

٩ – تركى الربيعو، مجلة نزوى العدد الحادى عشر، يوليو ١٩٩٧.

١٠ – د. عبدالوهاب المسيرى، حركة التمركز حول الأنثى / الهلا ل نوفمبر ١٩٩٢.

١١ – د. صبرى حافظ، فاطمة المرنيسى وتفكيك مفهوم الحريم، إبداع العدد الثانى عشر، ديسمبر ١٩٩٥.

١٢ – د. أحمد أبو زيد، ماذا تريد المرأة بالضبط، الهلال مارس ١٩٩٥.

١٣ – سلوى بكر.. لطيفة الزيات تفضفض مع سلوى بكر مجلة المنهج عدد ٤١ السنة ١٩٩٥.

١٤ – سلوى بكر.. بعيداً عن فراشة الهلال ١٩٩٥.

١٥ – د. رضوى عاشور، شباك الطفولة وهموم المرأة، الهلال ١٩٩٥.

١٦ – أخبار الأدب يوليو ١٩٩٧.

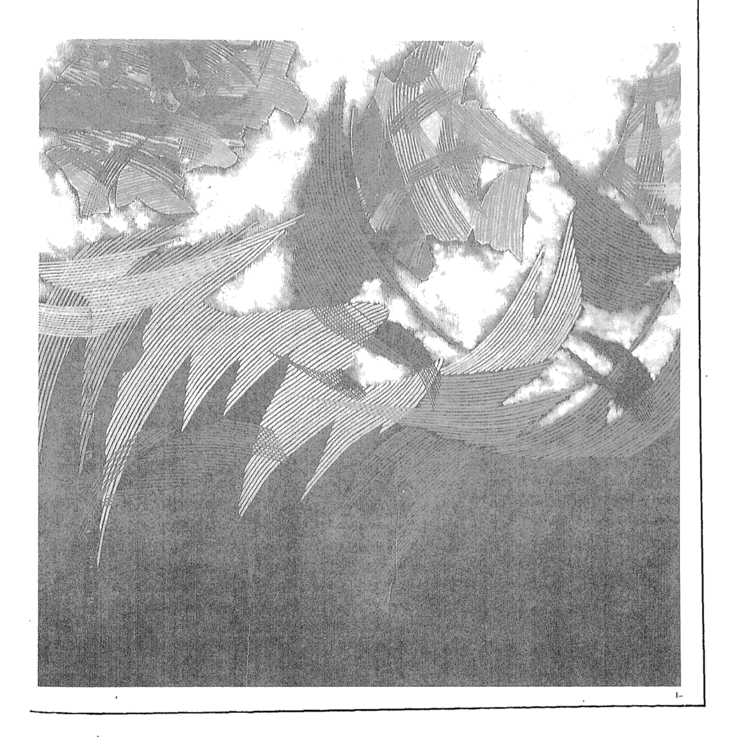
١٧ – عائشة أبو النور : أبطال قصصى يعترفون، الهلال مارس ١٩٩٥.

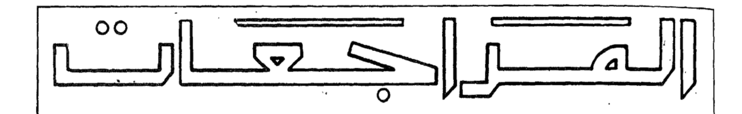
١٨ – كزافيير فوتيى، نحن الساحرات، مجلة الأصالة العدد ٤٢، ٤٣.

١٩ – سلوى بكر – مصدر سابق.

٢٠ – د. شيرين أبو النجا، مدخل إلى الخطاب النسوى العربى – مجلة سطور، يوليو ١٩٩٧.






المراجعات

جدلية الجسد



في مدخل:

لا نستطيع أن نفهم ونفسّر ونقيّم السمو الفائق الحيوية والرهافة والمثقل بالوعى للإبداع القصصى المتحقق بإتقان وعذوبة فى المجموعة القصصية الأولى (حدث سراً) لأمينة زيدان فى غير اتصال وتلاحم بظاهرة إبداعية متوهجة وحساسية جديدة فى الكتابة عند عدد من الكاتبات الجديدات تفرض حضورها ووجودها الساطع الآن فى فضاء القصة المصرية، وتشكل موجة هادرة تضيف لنهر الإبداع القصصى تياراً له خصوصيته ومفرداته الفكرية والجمالية وهى تدعونا لرصدها وتأملها وفهم المسكوت عنه والمضمر فى بنيتها الفكرية والأسلوبية التعبيرية.

ولعل أبرز سمات هذه الظاهرة الإبداعية القصصية أنها ترفض فى كبرياء وصلف ووعى ما يقال حتى الملل عن دعاوى الأدب النسائى واضطهاد وقمع واغتيال الرجل للمرأة وإشكاليات الجنس والشبق والحب والهجران والانفصال وفقدان المرأة لحريتها... إلخ هذا الركام السقيم الذى تتشدق به كاتبات العلاقات العامة والصالونات

والمكان والموت في «حدث سرا»

عبد الرحمن أبو عوف

والثرثرة ونجوم أضواء وإغراء شاشات التليفزيون المزيفة والمغيبة للوعي والعقل والوجدان الجمعي.

على خلاف وضد كل ذلك الهراء فإن أبرز رموز هذه الموجة القصصية الواعدة.. أمينة زيدان، ومي التلمساني وميرال الطحاوي، ونورا أمين ونجلاء علام، ورانيا خلاف، وهناء عطية.. إلخ يدركن بحس واع وبصيرة نافذة ورغم كل رواسب وأدران تخلف وانحطاط المجتمع الذكوري وانفصام وثنائية ونفاق العلاقة بين الرجل والمرأة، واعتبارها متعة للشهوة وملكية متشيئة، يدركن أن استرداد استلاب حريتهن وخلاصهن يتحقق بتحقق حرية الرجل نفسه فالرجل المقهور/ المقموع هو الذي يقمع المرأة وكلاهما يخضع في المجتمع التراتبي الطبقي لقهر ثالوث السلطة والدين والموروث القديم لذلك يتألق إبداع هذا الجيل من الكاتبات بطرح إشكاليات كلية الحياة المصرية والعربية وهمومها وقلقها وانتصاراتها وانهياراتها ويجسدن ويشخصن بالصورة والرمز والمحسوس والمجاز أحلام تجاوز وتخطي واقع متدنٍ تابع مهادن يعاني ندوب الأزمة والتآكل والفكر السلفي الظلامي الجاهلي.

إنها في الأساس يقظة الروح والتجدد والنضارة ورد الفعل على الدعوة له لإرجاع المرأة لعصر الحريم وحرمانها من مشاركة الرجل في صنع مجد إنسانية الإنسان. ولقد تفتح وعي هذا الجيل من الكاتبات على التراجعات التي أحدثتها الثورة المضادة بقيادة السادات في السبعينيات ضد المشروع الناصري للنهضة، وحصار وتصفية المكتسبات التقدمية لثورة يوليو ٥٢ بقيادة عبد الناصر، وتوالت الانهيارات في البنى السياسية والاجتماعية والثقافية وأجهض الحلم المجيد لنصر أكتوبر في ٧٣ حيث حصد ثماره الانفتاح الاستهلاكي وحيتان شركات توظيف الأموال والصلح مع إسرائيل والتبعية للغرب... كل ذلك لون وشكل الرؤى والدلالات في إبداعهن القصصي.. وسوف نكشف بالتحليل حساسية العالم القصصي عند أمينة زيدان لهذه التحولات وتشويهها لمدينتها السويس التي عمدت بالدم في حرب ٥٦ و٦٧، و٧٣.

وبرغم تباين وتعدد الرؤى والأساليب لرموز هذا الجيل من الكاتبات فهن يرفضن القص التقليدي والاعتناء بالوصف والحبكة والزمن الرأسي زمن الأجندة ورسم الأنماط والاهتمام بالبداية والوسط والنهاية على عكس ذلك يتميز إبداعهن القصصي بالاتجاه نحو الأسلوب الحداثي في الاقتصاد والتجزيء للحدث والشخصية والطفرات واللاشخصية، وتقديم الواقع في حضور واستخدام زمن المضارع والزمن الدائري والمنولوج وتيار الوعي والشاعرية، ويفيد السرد القصصي من منجزات فنون الدراما والتصوير والنحت والموسيقى والسينما.. ويتم التعبير بالصورة.. فالبناء والأسلوبية التعبيرية عندهن لها وجود تشكيلي يرفض المحسنات اللغوية والزخرفة والبلاغة التقليدية.

من هذا المنظور وفي ضوء هذه التجديدات الفكرية والجمالية نحاول أن نقرأ تجربة أمينة زيدان في مجموعتها الأولى (حدث سرًا)..

البناء الأسلوبي في (حدث سرًا):

برغم أن (حدث سرًا) هي المجموعة الأولى لـ أمينة زيدان.. إلا أنها تكشف على الفور لقارئها عن وعيها المرهف التلقائي الخلاق بأن كاتب القصة القصيرة لا يبني

جـــدليـــة الجـســـد والمـــكـــان والمـــوت

عالمًا بل يشق طريقًا، لا يرفع هرمًا بل يبنى ويصنع مسلة لا ينقلنا إلى جوه بملمات التفاصيل التى تحيط بالمشكلة بل يقنعنا بالمشكلة نفسها، ولهذا كانت القصة القصيرة شبيهة بالشعر، فهى ليست صنعة تفكير، ولا صنعة هندسة بل ولا صنعة خيال بقدر ما هى صنعة حساسية.

إن بعضًا من قصصها يؤكد الإحكام والإتقان الشكلى ويمنحنا الإحساس بأن القصة القصيرة عندها هى فن الوحدة والإحساس بالغربة والضياع والصراع الباطنى والتركيز على اللحظات العابرة التى قد تبدو عادية لا قيمة لها ولكنها تحوى من المعانى والدلالات قدرًا كبيرًا، وهذه اللحظات قصيرة ومنفصلة لا تخضع لتسلسل الزمن ولكنها تحوى الماضى والحاضر والمستقبل، بجانب اعتيادها الشكل أو الصورة أو الصياغة الفنية والأدبية ليست مجرد ملامح خارجية وإنما هى عملية إثارة داخلية، وبرغم أن البناء الفنى له كيان متميز يمكن الوعى به إلا أنه أداة ميسّرة لمزيد من التعمق فى باطن التجربة البشرية.

إن الكلمة المعتنى بها فى هذه النصوص القصصية مركز استقطاب لعلائق عديدة نفسية ووجدانية واجتماعية وسياسية، عن معنى الموت والفقدان، وشهوة وشبق الجنس وجوع الجسد وانكسار الروح والحب والوهن وفقدان المعنى للمحاربين المتقاعدين يعوضون ضياعهم بالغرق فى متعة الجسد وتذوق الفن، كل ذلك فى التحام حميم يجسد شخصية المدينة - مدينة السويس كفعل قصصى حيث لانهائية البحر وسطوة وحضور جبل عتاقة بجهامته، والبيوت القديمة المتآكلة المتساندة تضم فى جوفها البسطاء المغمورين من الصيادين والمهمشين، يسعون فى دروبها المختنقة بالغبار والملح وقد جرحتهم ندوب وبلات الحروب والتى عمدت المدينة بالدم كل ذلك يدفعنا فى بحث دلالتها إلى التنقل من الكلمة إلى ما يتجاوزها إلى العبادة ومحاولة التقاط هذا العالم النسبى الواقعى والعينى والوهمى والمتخيل فى الصورة - المجاز التى هى بدورها عالم كامل من الإشعاعات، وقراءة - أمينة زيدان - تشعرك بأن (فى النص - كما فى الإنسان .. فائضًا للقراءة الأصح هى التى تعيد اعتياده) .

إن النص القصصى عند - أمينة زيدان غالبا ما ينمو عضو يا من الذاكرة الشخصية وإذا كانت فى الحقيقة قد كتبت على شكل متقن (أى مرتدية مسوح الفن) فإن الأصل فيها أنها ليست متقنة وليس لديها الرغبة فى تنظير عملها، فهى تكتبه لكى تكتشف ذاتها بالدرجة الأولى فهى تعالج برشاقة ولمسة خفيفة وهمس رهيف أشد الموضوعات والإشكاليات حساسية وصعوبة وغموضا، ولكن يقف وراء عالمها القصصى عقل هو فى الوقت نفسه، صاح، وحديث ومتناغم بدقة مع حرفة المشكلة الإنسانية، إنها تعطينا الانطباع (أن المرء ليمل من مشاهدة الطبيعة ولكنه لا يمل القلب البشرى) .

ويبقى أن نتوقف وقبل أن نلج عالمها القصصى المخاتل الرحب المتعدد الحيل عند استخداماتها للزمن القصصى كعنصر فعال ومهيمن ومؤثر فى بنية السرد وتجسيد المعنى والدلالة إنه زمن دائرى ينتقل فى ذبذبات بين الحضور والماضى والآتى فى حركة لولبية تجعلنا نعايش اللحظة والحدث المجزئ ونتفهم الحركة السرية والنفسية للشخصية... إنها ترفض الزمن المستمر الرأسى زمن الأجندة فدائما تحدث انقطاعات فى حركته لذلك نلجأ فى تشخيصها الحسى والواقعى للحوار الدرامى المركز والشاعرى فى اتساق مع تيار اللاوعى، ولعل أبرز القصص التى تثبت هذه الملاحظة عن الزمن قصص - جبال الحزن - وتداعيات - والذى لم يأت بعد.

والآن على ضـــوء هذه الملاحظات الجمالية والأسلوبية التعبيرية نحاول أن نقرأ بعضا من نصوص هذه المجموعة القصصية.

بداية نتوقف عند العنوان الدال والموحى عنوان (حدث سرا) لا ينطبق على قصة بعينها، إنما هو عنوان دال وخطاب قصصى يختزل المجموعة بأكملها، يعبر عما فيها من اكتشاف وفضح وتعرية لكل ما يستلب الإنسان من قهر وشهوة وبحث بلا جدوى عن التواصل.

بتنظيم هذه النصوص المخاتلة لشاعرية النسج المحكمة البناء والمقتصدة الأسلوب نغمة سرية هى إيغال فى العالم الخاص السرى المعقد للمرأة.... المرأة فى مدينة السويس بخصوصيتها والمرأة المصرية المعاصرة والمرأة أيضا والأهم فى - المطلق - ولعل أحد المفاتيح التى تعطينا الدليل عن جوهر عالم أمينة زيدان القصصى هو هذه العبارة المجازية الرمزية الدالة فى قصة [الذى لم يأت بعد] تصرخ المرأة... الراوية فى اعتراف جارح وصريح قائلة [ينتابنى إحساس بأننى السويس المثقفة ترتمى ليلا فى أحضان رجل غريب] هذه القصة صرخة احتجاج هائلة متمردة فى عالم أصم عات وماحق... تجسد تمرد الفتاة المصرية.

إن النص القصصى هنا هو كل شىء - حيث السرد هو لحظته الآنية الفاعلة حيث الجزء هو المهم والكل هو تداخل الأجزاء وتلولبها وتلاشيها فى توالى السرد الذى يبدو وكأنه يتوالد ويتناسل فى فضاء مطلق، تعتمد بنية السرد آليات المونولوج... عبر خواطر محمومة ملتاعة تتدفق من الذاكرة لامرأة شبقة مثقفة تعاين وتتلمس بيدها الحائط المثقوب لمنزل قديم متداعى وهى فى نفس الوقت تعانى التشقق فى جسدها وروحها... يرفض جسدها الرجل الذى تعايشه (والذى يجلس مطرقا يقلب القطع الخشبية المرمدة أسفل المدفأة) (حتى قطع الأخشاب نفرت من نعومة يده، ليته يصفعنى.. ليته ركلنى عندما رفضت النوم معه ليلة أمس، ليته

نهرني عندما ثرت وألقيت بكتبه وقطع الأثاث الصغيرة والغازات والأطباق الملونة وجعلتها كلها تتهاوي على الأرض حطاما خشنا)، ويحييها مرشح المجلس.. ليعطيها ورقة بها وجهه واسمه وآيات قرآنية.. تقول له هل سترمم لي البيت أم أنك ستزيله بالمجان مقابل الأنقاض؟) تتساءل في لوعة.. لماذا لا يأتي..؟

وهي تقرأ في اشمئزاز ساخر كلمات المرشح الكاذبة (أعاهدكم بالنضال لرفع المعاناة وللقضاء على الظلم المفروض على السويس رغم ما قدمته من تضحيات وما لحق بها من محن).. (الحزب.. يا أبناء وليس.. ظل.. معارك.. دمار) الحكومة تقدم عرضا والمقاول يقدم آخر ولكن الأمر الوحيد الحتمي أننا ثلاثة أجيال باقية متعاقبة تتقاطن البيت من اليوم الأول الذي انتهى فيه جدي، من بنائه، ورفض أن يسكنه غريب... وتتساءل (سنصبح في الشارع لفترة طويلة.. هل أقرر أن انزل بكتبي وسريري والمراجع القانونية الضخمة إلى الميدان؟) ويتقاطع مع هذا السيل مستوى أعمق يتبدى في تمتمات حارقة شبقه ملتاعة هي ترنيمة للجسد، حيث التفكير في الآخر، وبلغة مجازية تثبت وتفض المعنى في نفس الوقت (أعاود التفكير فيه كأنما هو ملاذي رغم إدراكي لكونه إنسانا فارغا... لا يأسرني إلا بلقاءاته المتباعدة، أعرف أنه جسد خاو... قشرة).

وتتوالى الترنيمة الحسية في توهج صريح وبإيقاع ملون «في اللحظات التي تفصل بين الانتفاضة والأخرى أفكر كثيرا بأنه لا يستطيع أن يمنحني الإحساس بالرضا أبدا... كل ما في الأمر أنني اعتدت جسده مثلما اعتدت السير خلال أروقة البيت وطرقاته الدائرية أحب أن أضمه إلى دوما، وأنا أسأله أن يعتصرني بين ضلوعه لماذا لا يأتي ويحاول أن يجعلني أرضي؟... في هذه المرة سأتركه يحاول سد الشقوق التي تملأني.. سأوجهه بيدي إليها واتحمل حتى يفعل.. لا جدوى.. لابد أن أبحث لنفسي عن حل بديل».

إننا أمام امرأة تفكر وتشعر وتتنفس وتتحدث بجسدها، ولعلها مريضة فهي تشتهي دكتور علاء الطبيب النفسي الذي يحاول علاج أزمتها ويرفض إغراءاتها، وتشتهي وتجوع للرجل الذي هجرها (محمد) من أجل أخرى أكثر أنوثة واشتهاء، وثمة اتساق وتوازي وتلاحم بين أزمتها وشعورها بالوهن والضعف وبين البيت المتداعي بجدرانه المتشققة التي تتسع مع اتساع شقوق روحها... إن الأشياء والرؤى والأحاسيس تكون وحدة بنية القص... لتهمس بمعنى أشمل يتجاوز السطح بجسد التداعي والانهيارات في حياتنا، ثمة شقوق وصدع في بنية مجتمعنا وإحساس بزوال القديم ومعاناة تولد وتخلق الجديد مع اشارات دالة للعبة الانتخابات وسيادة الحزب الشمولي الحاكم... هل أقول هنا تجاوزا أن لغة الجسد السيف واللحم والدم التي تدرك وتكتشف بها رعب الواقع ومخاتلته كما عند كتاب الجنس الكبار. د. هـ. لورنس، وهنري ميلر وتنسي وليمز ولورنس داريل.. تتسم بطابعها هذه المحاولة القصصية **لأمينة زيدان** لعل ما يؤكد ويثبت هذا الانطباع هو موضوع وبنية قصتها الفائتة (حدث سرا).. إنها ومن البداية قصة موحية تهمس بأكثر من معنى ودلالة نفسية وسياسية.. لواقع ما بعد حرب أكتوبر ٧٣... إنها قصة ذات موضوع إشكالي يلتحم بها الخاص والعام في وحدة صلبة تقدم معطى واعي عن أبعاد الحياة السياسية والأخلاقية السائدة بعد الحرب... يتلخص كل شيء فيها في لحظة مكثفة متقدة متوهجة بالرؤى المعقدة، لها نهج شاعري هادئ النبرة والإيقاع يتوالى في تماهي على نحو تدريجي وفي برهة واحدة من الحياة موجزة جدا يتوحد فيها أزمات حياة لها خصوصيتها وتعقد جدل العام، الجزئي والكلي، النسبي والمطلق، واقع وصورة وعالم الرجل والمرأة الخاص في لحظة اللقاء الجسدي المحموم وواقع أشمل لصخب وأزمات مجتمعنا بعد الحرب هي خصوصية مكان له حضوره وسماته وجغرافيته وعبقه الآسر بشكل ويكثف وحدة الانطباع واللحظة أقصد مدينة (السويس) بعد مآسي الحرب والدمار ولغة الدم والعنف.

هي لقاء شبقي محموم بين محارب متقاعد وبين أرملة (ودت لو تلقى بزهد أعوامها التسع والثلاثين بجوار حذائها وتركض تلحق بما تبقى لها من عمر أنوثتها)، وتضعنا الكاتبة على الفور في الحضور المكثف المتوتر للحظة، ومنذ أن تدخل المرأة شقة المحارب تتأمل مكونات ديكورات وأثاث الشقة من لوحات تفوح بروائح النشوة والخدر والشهوة والسكر، ودواوين لـ **نزار والشناوي ودانتي**.. ويبدو أن كل الطرق تؤدي إلى حجرات النوم حجرة «رانيا» ابنته وحجرة نومه، والمحارب كان قناصًا في سلاح المشاة وهو الآن يقتنص النساء ويعيش بعين وقلب قناص.

وشعرت به يتحسس جسدها بعينيه يرصد انحناءاته ونبضاته وهو يبحث عن مدخلها.. قالت ـ أول مرة أدخل بيتاً يخلو من امرأة:

ـ أستطيع أن أملأ البيت بهن خلال دقائق

ـ رائحة البيت تختلف بوجود امرأة

ـ في كل ركن من البيت أشم رائحتهن، لقد نمت مع امرأة فوق باب الشقة، وبجوار الموقد مع أخرى، حتى غلى الشاي وسقطت قطراته الساخنة فوقنا، العالم لا يفرغ منهن أبداً.. ثم أضاف وأخرى أصرت أن تنام فوق طاولة الطعام.. قليلات كن يصبرن حتى الدخول إلى حجرة النوم، رغم أن كل الطرق تؤدي إليها.

ـ لقد عرفت ما يقرب من ثلاثمائة امرأة، كلهن فاضلات وسيدات مجتمع.

إن المزج المتقن بين الخاص والعام في حوار متوتر شبق بينهما يؤطره المكان كفعل قصصي وليس كديكور مما يضفي على الجو غلالة متعددة المستويات والمجازات. قال وهو يتقدم منها محاولا ضمها من الخلف بعد أن أشعلت المصباح أمام آخر لوحة في الدهليز المؤدي إلى حجرة النوم.

وكمخلوق أسطوري لملم أطرافه وانزوى يرمق عالمًا تشعله الأزرار تراجعت الظلمة وحددت الكون، وقد رشقت في صفحتها نقاط الضوء الملونة للسفن الرابضة في عرض

جدلية الجسد والمكان والموت

الخليج، حدقت حتى تراقصت الأضواء لعينيها، جذبت بعمق رائحة البنايات المغسولة والتراب المندى بقطرات المطر ورائحة الأمواج التى تصطك بجدار القناة.

كان الهواء مشبعًا بكل هذه الروائح، ازدادت حواسها هذا المزيج القوى بنسمة إثر نسمة.

ـ يمكنك من هنا رؤية لسان القناة والخليج والضفة الشرقية، ومن شرفة المطبخ ترى عتاقة كاملا أول سقوط الشمس عليه، ألوانه التى تتغير من الذهبى إلى الفضى، ثم إطباقته فى الليل، إنك تعيش فى القلب تماماً.

غير أن الكاتبة لا تتوقف عند ظاهر وسطح الموقف الشبقى فى لقاء جنسى بين رجل مجرب وامرأة قررت أن تستسلم بل إنها تتعمق أزماتهما ودوافعهما الغريزية والتحتية والنفسية للعزف فى جوقة الجنس.

يقول الرجل المحارب المتقاعد بعد أن اطلعت المرأة على بنايته وصورة امرأته وابنته ما يقربنا لسر أسرار أزمته وهجرته لها

ـ إنك لن تدرك حياة المحارب إلا إذا حاربت، لن تدرك معنى أن أعود من الجبهة ـ أخلع سترتى مع البذلة الميرى، كما ألقى بالقائد بجوار الفراش، أترك زوجتى تقودنى إليه، ثم أعرف أن هناك رجلا آخر يقودها.

أمام هذا الاعتراف تغرق المرأة فى ذاتها لتقترب من سر أزمتها [لقد أدركت بموت زوجها أنه لم يعد هناك وقت للإحساس بالألم].

جمعت أطر صوره وأشياءه، كدستها فى صندوق قديم وضعته أسفل صيوان مغلق للأبد، لم تتحدث عنه لابنتها، لقد طوت ذكراه كما طوى تمامًا، كما اهترأ السياج الذى كان يحيطها به، لم يعد إلى البيت مرة أخرى بجريدة مطوية وعقل فارغ، يبحث فى علب التوابل ويعد أكياس اللحم والدجاج ويقسو على طفولة ابنته ويفحص ملابسها قبل خروجها للتأكد من أن خصلات شعرها لا تسقط من طرحتها وأن طول ثوبها كاف، تحررت من كل ذلك، غير أن إدراكها لهذه الحرية أصبح خلال عشر سنوات من موته ضيقًا محدداً فلم تعرف استخدامات حريتها إلا وهى تتساءل فى دهشة والتياع:

ـ هل أنا أمارس حريتى الآن؟

ـ هذا حقك الطبيعى فى الحياة.. أن تعيشى بالشكل الذى يروق لك.

وتتعمق الكاتبة بشكل مكثف مع أحاسيس اللحظة بكل أبعادها النفسية والجسدية ليصبح اللقاء الجسدى بين الرجل والمرأة ثمرة توتر وانفعال وليس معطى جاهزاً إنه ذروة التفاهم والتواطؤ الذى يحدث سراً غير أنه هو العلة والدافع والمحرك مما يضفى بعداً إنسانيًا له استمراريته وليس آنيته.

ويتكشف للرجل عمق أعماقها وسر اندفاعها نحوه.

كان يظن أن أعوام ترملها هى التى ألقت بها فوق صدره. لم يدرك أن إحساسها بالزمن الذى يبدو بجملته أسرع منه مجزءاً إلى لحظات وأيام هو الذى جعلها تلتصق به، كانت تشك فى أن هذا هو الشكل الذى يروق لها حقًا، لقد كانت تتوق دومًا لانتفاضة حقيقية، حين تصحو كعادتها لتجد حدود مدينتها وقد ضاقت بها، ولم تعد تتوام مع ابنتها ومرافقها وأهلها، فتقف خارج بيتها تبيعه وتتقاضى ثمنه بعد أن تشحن ضرورياتها فى سيارة كبيرة متقادمة، ويبدو كل ما حولها فوضويا، حتى ملبسها، شعرها وأشياءها المكونة خلف السيارة وتتقافز ابنتها حولها.. ثم يبتلع الطريق هذه الصورة التى وصفتها له وكأنها تقص عليه حلمًا عصبيًا بينما يده تفك أزرارها الكبيرة والأخرى تتحسس وجهها وشفتيها.

تلك ذروة اللحظة وتوهجها تجسدت عبر تعبير متقن ومكثف ومحكم البناء، أصبح فيه الجنس لغة للتواصل والفهم والجسد بترنيماته وارتعاشاته الحسية إدراكًا لبعد سياسى واجتماعى وأزمة خاصة فى نفس الوقت.. محارب تقاعد مجروح الكبرياء من خيانة زوجته يبحث عن تعويض ومحاولة لاسترداد فحولته، وزوجة أرمل تحررت من ثقل مراقبة وقهر زوجها، وإحساس فاجع بالزمن ورغبة مستحيلة عطشى للتجدد والقيام من جديد والحس بالحياة.. كل هذه الأبعاد تقدم هنا بالصورة والرمز والمحسوس والمجاز وتنأى عن الخبرية والوصف التقليدى وترفض مفهوم الحبكة ولحظة التنوير وكل هذه الأقانيم المستهلكة للقصة التقليدية.

فهل كنا إذن بعد هذا التعبير الفنى المحكم محتاجين لهذه الخاتمة التى اختارت الكاتبة أن تعلنها فى يقينية لا تتناسب مع لغة التعبير الدرامى غير المباشر تختتم الكاتبة قصتها الفاتنة الموحية قائلة:

ـ [كانا كقنفذين يتلاصقان وبقيا هكذا حتى لم يقدر أحدهما إلا على إيذاء الآخر. لقد تأذى بإحساسه بضعفه، وتأذت بإحساسها بأنها أودت به إلى هذا الضعف، وقد التفتت إليه وهى تفتح باب شقته فى اللحظة التى دفع إليها وجهه ليقولا معاً..

ـ ما حدث اليوم يجب أن يظل سراً].

وتتابع أنغام وحركات هذه المجموعة ـ السيمفونية القصصية المتعددة الرؤى والمستويات رغم وحدة السياق والانطباع للتوقف أمام نغمة رئيسية أو حركة ذات عزف ملتاع ومكثف هو بعد الموت، الموت غير المرئى والفيزيقى والشعور المحبط بالافتقاد والزوال ونذر النهاية والعدم، وتتأكد مقاربة الموت الشعورية والوجدانية والعقلية فى سياق وإطار وهيمنة المكان ومفردات خصوصيته.. البحر ولا نهائيته وتحولاته وشموخ وهيبة جبل عتاقة كجزء من سلسلة جبال البحر الأحمر وصخب وعرق الصيادين ورائحة الفسفور والملح وتآكل جدران المنازل القديمة المتساندة والمتداعية.

إن الكاتبة لديها البصيرة الفنية ونفاذ الرؤية لتقديم وحدة بين المعطى الفكرى والشاعرى الإنسانى والوجود فيصبح فعلا قصصيًا له نسقه المؤثر والمترجم للدلالة المخبأة خلف حركة الحدث ومجلى الشخصيات وجوهرها الإنسانى.

يهيمن الإحساس والشعور القائم بالموت والعدم فى كل من قصص (الموت بحرًا) و(تقصى أثر ميت).

[الموت بحرًا] قصة مشهد غير أنه متحرك ومتوتر ينبض بإيقاعات شتى لأحاسيس تجسد الوهن والضعف والتآكل والأسى الملتاع ونذر النهاية.. تخلق الكاتبة بمهارة شاعرية فى بنيتها النصية جدلية المكان وانتقالات بطيئة لصياد هرم يودع الحياة.. يتحرك فى إطار روتينية مملة بين مكونات المكان البحر.. وجبل عتاقة والبيوت المتقاربة لقتامة أفاريز شرفاتها الخشبية تلتمع، ظلمة الليل تنسحب خلال خصاص نوافذها المغلقة.

ويتعرف على الصياد فى صور بصرية لها وجود تشكيلى

- آلمته انحناءة ظهره، استقام، اتكأ بجذبه على يمناه، شعر بعظامه تخور.. أخذ نفسًا عميقًا زفره بصعوبة.

غير أن العجوز يتمتم بغموض قائلا: أراه وأعود وتهيمن ضبابية شفافة على مشهد دائرية الحدث وتوحد الشخصية الرئيسية ويستشف من هذه العبارة الدلالة المجازية

[لا أحد غيرك يفعلها، ليلك طويل وصباحك غام فى قاع القارب.. حوت عجوز ملفوظ، يلفظ أنفاسه على الشاطئ، ادفع قاربك، طهره من الزيت من يمنعك، تشققات أخشابه يواريها الدهان، خط أبيض يتوسط زرقة رائقة، أقفز بداخله، تغيير الاسم سيوقف تقادمه، المدن تغير أسماءها، الأشياء لا تفنى إنما تتحول دومًا.. وأنت تتحرك بين حجرات البيت، ومن البيت إلى الشاطئ فى الصباح وعند المساء، كلما اقتربت تملكتك الوحشة والخوف تشعر بكيانك يتوارى بين تجاعيد سطح البحر، ومساحات الخوف متسعة تضائل قدرتك.. أليس غريبًا أن تتكرر نفس الرؤيا، وأجدنى فى صمت الظهيرة الخارق أجدف غير عابئ بزفرات الموج وصفعاته لجانبى القارب قوية حادة فى اتجاه خط التقاء السماء بزرقة البحر البللورية، ثم أرى البحر متصلا بالسماء من دونى].

ونصل للنهاية التى تقول كل شىء بعذوبة شفيفة:

[تدوى سارينة المصنع، تلف الصمت، كل شىء يبدو زاعقًا البحر، الطين، الهواء.. انتفاضة جلبابه قوية فوق ساقيه رف طائر أسود بجناحيه.. طار بعيدًا عن القارب القائم تحت آخر سحابة نهار رمادية].

بهذه التجسيدات الرمزية وتقديم الصورة - الفكرة - تعايش رعب وهزيمة الموت لإنسان ليس كمعطى جاهز بل كصيرورة حيث يقع فى دوامة حركة الطبيعة واستمرار العرق والكدح الإنسانى الذى ترمز له سارينة المصنع.. فالموت هنا لا يقدم ولا يصبح مجانيًا بل يصبح إنسانيًا له حضوره السيال.

ورغم هذا الإتقان الأسلوبى القصصى وعمق رؤى بعض أقاصيص المجموعة فثمة بعض القصص الشاحبة المعنى والضعيفة البناء لعلها تدريبات أولى للكاتبة ما كان يجب لها أن تضمها فى المجموعة مثل قصص (تداعيات)، و(آخر شتاء حزين).

ورغم ذلك فهذه البداية تعلن موهبة جديدة وأصيلة نجحت فى إعادة الاعتبار للقصة القصيرة المصرية الجديدة التى يبدعها جيل جديد ولكنى بقى التساؤل المحير وهو صمت الكاتبة عن تقديم إبداع آخر مكتمل بعد هذه المجموعة الواعدة التى صدرت فى الكتاب الأول عن المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٤ أخشى أن تكون قد استسلمت لروتين الحياة العادية. ■

شعـــــرية الخـــــلاص

قــا مغامرة شعرية متميزة وجريئة يقدمها الشاعر فريد أبو سعده فى ديوانه الجديد (ذاكرة الوعل) الصادر - حديثاً - عن الهيئة العامة للكتاب، ضمن سلسلة «كتابات جديدة».

ينبع هذا التميز وتلك الجرأة من المقدرة على تشييد طقسية شعرية، تتنوع فيها الصيغ والأساليب والرؤى الفنية، سواء فى علاقة النص بالزمان والمكان، أو بأقنعة الأسطورة والتاريخ والسيرة الذاتية، وكذلك الرقى والتعاويذ الخرافية، وتحولات العاشق الذى يضفى عليه النص صفة الفعالية المطلقة، حتى فى لحظات خموده وخبوطه ودورانه العبثى حول ذاته.

سمات ميثولوجية:

يخايل النص الأسطورة «الأوزيرية» - إحدى أساطير الخلق الشهيرة فى الميثولوجيا الفرعونية - ويتقاطع معها إلى حد التماثل والتناظر. لكنه - برغم ذلك - يحرص على عدم روايتها وتكرارها كأصل، ويحور ويهشر ملامحها وسماتها الميثولوجية المستقرة، لتصبح مجردوسيلة ووسيط رؤيوى لتشييد طقس ميثولوجى مغاير.

فى مجمل النص تنشغل المعشوقة بلملمة أشلاء جسد العاشق المتناثرة فى كل الجهات. وتصنع منها ما يشبه التميمة أو التعويذة، تتحصن بها فى صراعها مع قوى الطبيعة المجهولة، وكائناتها الخرافية الغامضة، وتتوسل بها فى الوقت نفسه لفك رموز وطلاسم أسطورة بعث العاشق التى يصنعها النص. ويراوح خطاب المعشوقة بين الإذعان لسطوة الأسطورة الأوزيرية، وبين محاولة التملص منها. بينما يتسم خطاب العاشق بنزعة تمرد دائمة على الأسطورة بشكل عام، ورفض سطوتها، بل السخرية منها، ومقاومة قواها المطلقة الغامضة.

«انحنت بين ساقية، أخيرًا بدا الجسد كاملاً وممزقًا فى آن، ماضيًا فى جلاله، متوحدًا بالصمت، فى انتظار معجزة.

سوف تخفيه عن أعين الطالبين، وسوف تضلل كل الطيور فتحبسه وردة، أو تراه المياه كموج من الياسمين، ستخفيه ثم تواصل بين التعاويذ رحلتها .

سوف تمضى كخطٍ من الدمع حذو المياه لتعثر على ما يكمله واحدًا واحدًا».

ومن السمات الدلالية اللافتة فى النص أنه لا يعكس نفسه على الأسطورة الأوزيرية بشكل مباشر،وإنما يتفاعل معها من منطلق النقيض والضد. يتمثل ذلك فى الإشارات والإيماءات الطقسية التى يوزعها أبو سعدة على مدار النص، بدءاً من بنية الترقيم الرمزى للزمن، والذى تجسده أيام الأسبوع السبعة مشكلةً فى الوقت نفسه، ما يشبه المحيط، أو الرحم الطقسى الذى يدور فى فلكه النص وانتهاءً بتحولات الجسد العاشق الممسوس بحمى الأسطورة الأوزيرية.

علاوة على ذلك، يتحصن النص - داخليًا - برمزية رقمية أخرى، تكتب على هامش النص بشكل يبدو وكأنه عشوائى. ولا تتوقف هذه الرمزية عند رقم معين، وإنما تتغير اطراداً من يوم إلى آخر.

هذا الهيكل الرقمى الموجود فى النص يذكرنا بالهيكل نفسه الذى ينهض عليه سفر التكوين فى الكتاب المقدس، والبنية الرمزية الرقمية الموجودة فى حواشى الإصحاحات والأسفار، بطابعها الدينى الذى يوحى بفكرة التناسل الكهنوتى المطرد من سفر إلى آخر، ومن إصحاح إلى آخر.

لكنها فى نص أبو سعده تبدو أقرب إلى طبيعة الألغاز والأحاجى، بغرض إثارة

قراءة فى ديوان [ذاكرة الوعل] للشاعر فريد أبو سعدة

جمال القصاص

فضول المتلقى، واستفزاز قدرته على التكهن والتخمين، واختراع دلالة لها ـ أية دلالة.

وبرغم أن هذه البنية الرقمية تكرر العناصر المكونة لها باستمرار فى نسيج النص، إلا أنه من العبث النظر إليها على أنها بنية إيقاعية موازية للأسطورة. فالرقم لا يشى بأية دلالة متضادة مع المضمون الموضوع على هامشه، كما أنه لا يترك أية علامة تدل عليه إذا افترضنا عدم وجود الرقم أصلا. ولو جمعنا هذه الأرقام فإن ناتجها سيكون مجرد تحصيل حاصل للنص، ولا ينتج أى وجود مفارق له.

«كل امرأة تأخذ شكلها من الصحراء التى تقابلها.

رأت الوعل يركض فى التيه وقرونه المشتبكة تشتعل بزهور حمراء، ندهت عليه فوقف حتى امتطته، وطار بها، وهى تقطف من زهوره وتضحك.

كانا يدخنان بغليونين من الكهرمان قال الأبيض للأسود: هل ما تراه دائما يقع خلفك؟!

قال الأسود للأبيض: وماذا أفعل.. إذا كان كل شىء يخفى شيئا آخر؟!

كنت أهبط لك، فإن لم أجدك صعدت على شكل عصفورة، وأظل محلقة لأرى أين تهبط يا كل كلى».

تحولات الزمن:

يترادف مع هذا، تعامل النص مع الزمن. الزمن فى عيانه الخارجى المباشر. والزمن فى نسيجه الداخلى الفيزيائى. وهذه التيمة من أكثر التيمات فاعلية وتناميا فى النص.

فى المستوى الأول ـ الخارجى للزمن ـ يصنع النص من أيام الأسبوع متتالية رمزية، تتجلى فيها عملية السقوط الثانوى، أو الهبوط الأرضى الإجبارى للعاشق، أو بمعنى آخر للجسد، من أفق الأسطورة العلوى المطلق، إلى أفق الواقع المادى المحدد. ونلاحظ أن العاشقة تلعب دور الوسيط بين الأسطورة الأوزيرية، وبين الجسد الممزق، وهى لا تكف عن محاولة استنهاض هذا الجسد إما عن طريق مجموعة من الرموز والتراتيل والتعازيم الطقسية الخاصة بكل يوم... (تبارك القمر والساكن بفلكه، الآخذ بناصية خدام يومه، الاثنين، الياء، الفضة، الحار الرطب) و (تبارك عطارد، والساكن بفلكه، الآخذ بناصية خدام يومه، الأربعاء، الدال، الزئبق، القابل كل طبع، سعد مع السعود ونحس مع النحوس، مازج الذكورة بالأنوثة) وإما بنزع عباءة القداسة والتأله عنه، وتذكيره بأنه محض «وعل» محض وجود قابل للتحول والتبدل، بحكم دورة الزمن نفسه، ومنطق الحياة والأسطورة ذاتها.. (فانتبه وقال: طعم العالم فى فمى).

ومن ثم تتكشف ظهورات العاشق وتجلياته ـ بين يوم وآخر ـ فى مفارقات ودلالات يغلب عليها حس الفانتازيا والسخرية، ويركز النص على تعرية الغطاء الخارجى للأسطورة. ويتم ذلك بكسر إيقاع ومهابة المقدس وانتهاك هالات وحواجز التحريم التى يستدعيها هذا الغطاء، أو ـ بمعنى آخر ـ التى تساهم فى تشكله وإكسابه صفة الامتداد فى الزمان والمكان. وتنفتح ذاكرة العاشق على الأسطورة الأوزيرية فى سياقات موازية ومتنوعة حتى يبدو فضل الهبوط الأرضى للعاشق وكأنه طقس سرى محفوف برقى وتعاويذ سحرية خاصة.

(أجلساه فى الطست أمام الطعوم، عن يمينه المشموم وعن يساره الملموس ثم أطلقت البخور وراحت تصلى، دار حوله صلحاليل بعصاه سبعا ثم نخسه بين ثدييه فغاب برهة وصبت عليه من الماء النائم فانتبه

شعرية الخلاص بالأسطورة

وقال: طعم العالم فى فمى ثم فعل به مرة ثانية وفعلت فانتبه وقال: كل شىء برائحته وفعل به مرة ثالثة فشهق وقال: العالم جسدى).

دلالة السقوط:

إن فعل السقوط بدلالته الأوزيرية يتمركز حول الجسد وأشلائه التى تلملمها العاشقة من كل اتجاه وتحملها على كاهلها كتميمة، وكنوع من الألم المخلص المطهر، تتحصن به ضد شعور خفى بالإحباط والتواطؤ وتظل لحظة الخلاص، أو الحلم بالعاشق فارغةً من أية دلالة ومعنى، طالما لم يستو العاشق على جسده، ويقذف بذور غواياته الملتبسة فى رحم الأسطورة والعناصر والأشياء.

هنا يصل النص فى تعامله مع الأسطورة الأوزيرية إلى درجة من التوافق والتوحد بها، خاصة حين تتناظر ـ دلاليًا ـ الإشارات والإيماءات الطقوسية فى النص مع شكل ومضمون الأسطورة التراثى. بل إننا لا نستطيع أن نفرق بين حدود الطقوس وحدود الأسطورة نفسها.

لكن النص فى كليته، أو بالأحرى، فى دلالته الأعمق يشير ـ دائماً ـ إلى أن اكتمال حضور العاشق ووعيه بذاته لا يتم إلا بخرق زمن الأسطورة الأويزرية الأصلى القديم، وتقطيع أوصالها المادية.

وتتبدى محنة الفقد المستمرة بين العاشق والمعشوقة، وكأنها نوع من الوجود المعطل، بين الأسطورة والنص من ناحية، وبين النص وفكرة الديمومة من ناحية أخرى.. فالنص مفتون بالأسطورة الأوزيرية إلى حد أنها تشكل لاوعيه، وفى الوقت نفسه تحيل وعيه المادى الملموس إلى منطقة الظل الدائم لها. ولا يستطيع النص أن يشكل ديمومته الخاصة بمعزل عن الأسطورة، لأنها تظل محور الجذب لكل فاعليات وتجليات النص. هذا التراكب والتراتب يهيمنان على النص خاصة فى فصوله الأولى. ونلاحظ أن شبكة الطقوس المتناثرة فى مداخل ومخارج النص تحاول خلق مسافة ما، بين الأنا والأسطورة، لإكساب حركة العاشق والمعشوقة نوعًا من التخفف من ثقل الأسطورة والتعالى النفسى عليها. ثم إن تحررهما الكامل جسدياً وروحياً من سطوة الأسطورة، لن يتم إلا بامتلاكهما إمكانية التعايش معها، حتى فى نسيج الواقع المادى (الأرضى). هذا الواقع الذى يطمح النص فى تحويله إلى شكل موازٍ للأسطورة نفسها.

(المرايا تكررها باندهاش، وتنوى إذا جاء عاشقها، أن تسرّ له بكنوز مخبأة وتقود يديه إلى جسد لم يبح بعد، سوف تقول له إنها منذ كورها الله لم تتوضأ بماء أنوثتها، سوف تعلن أن الزمان مضى فى انتظارك كيما تضىء وتمحو بماء الذكورة ما ظلّ من طين سرّتها).

آليات التناص:

يلعب النص دائمًا على التناص فى شكل كولاجات مستقاة من مشاهد الواقع اليومى، وسيرة العاشق الذاتية، تتماجن على سطح النص، وتتقاطع مع أساطير وميثولوجيات أخرى مشابهة فى الدلالة والمضمون لروح الاسطورة الأوزيرية. ويستخدم النص هذه الكولاجات بإيحاءات شعرية وفكرية أحياناً، مباشرة ومحددة، وأحياناً أخرى تبدو ملتبسة ومراوغة إلى حد ما.

يستحضر النص على وجه الخصوص، رؤيا يوحنا اللاهوتى، ويتواشج مع أسفار العهد القديم، وتعلّق به شرائح من الميثولوجيا الإسلامية والتراث الصوفى، والتاريخ المصرى القديم، وتراث المخيلة الشعبية، يركز على الجانب الدينى فيه، خاصة كرامات أولياء الله الصالحين.. بالإضافة إلى بعض القراءات الخاصة للشاعر.

وتبرز فى هذا المستوى من التناص آليات مثل: التضاد الرمزى، والتجنيس اللفظى، والتوليد الاستعارى من معنى إلى آخر، وقلب المعنى أو الدلالة التراثية، ووضعهما فى مفارقات ساخرة.. فهو مثلاً ـ فى الفصل الأول ـ يستعير من نشيد الإنشاد مقولة «أدخلنى بيت الخمر وعلمه فوقى محبة»، ويضفرها كما هى فى شكل كولاج بمقولة أخرى يوردها **لعائشة بنت جعفر** الصادق، تقول فيها: «**وعزتك وجلالك لئن أدخلتنى النار لآخذن توحيدى بيدى وأدور به على أهل النار، أقول لهم: وحّدته فعذبنى**». فيحوّر جوهر الدلالة فى المقولة الثانية مستبدلاً بكلمة (توحيدى) كلمة (أشلائى) لتتماشى مع روح الأسطورة الأوزيرية التى ينهض عليها النص.

من المؤكد أن هذه العناصر تسهم بدلالاتها وعلائقها المختلفة فى توسيع وتكثيف أفق الرؤية وفضاء الشعرية فى النص. وتساعد على كسر أحادية الأسطورة الأوزيرية ـ الأم، وخلق مجال رحب لفاعلية الاستعارة والتشبيه، وتدوير إيقاعهما بمستويات متعددة فى النص. لكن كثرة التناصات التى يستدعيها النص تربك ـ فى بعض الأحيان ـ فعاليته الشعرية، وتحد من تناميه وتوتره الدرامى الخاص. كذلك فى مناطق من النص نحس بأننا إزاء حالات شعرية ناتئة، كما لو أنها مجرد قصائد سابقة للشاعر أقحمها على النص من دون مبرر فنى، من مثل قوله فى اليوم الخامس المعنون باسم «حوسم» محذراً العشيقة من سطوة وغواية الأسطورة وأقنعتها الملتبسة المخادعة:

احذرينى

فقد حولت فى خريف كهذا

كثيرًا من النساء إلى ملائكة

وآن لى أن أفعل العكس!

فى خريف كهذا

أكون خفيفًا

ويمكن لامــرأةٍ أن تكرمش قلبى كورقةٍ.

أنا بعد قراءة خذ وردة النار

بعد حفنتين من شجن

وقليل من الوحدة

أستطيع أن أكون غيرى.

الوجود بالتضايف:

فى المستوى الثانى الداخلى للزمن يسعى النص إلى كتابة ذاته، ويمتلئ بها؛ وتتكون لديه المقدرة على النفى والإثبات، ويتم ذلك بتحييد العناصر والتناصات الخارجية، ودفعها إلى منطقة «الوجود بالتضايف» فى النص. فنحس بأنه لا فواصل بين الحلم والذاكرة، بين الروح والجسد، بين الأسطورة والواقع. بل إن فكرة التناظر التوءمى بين العاشق والمعشوقة تنحلُّ، وتتحول إلى شكل من أشكال التجانس الروحى بينهما. ونستشف ملامح وملمس ذاكرة جديدة للعاشق «الوعل» تصعد عبر انبثاقات متدرجة دراميًا، وتتناهى فى الصعود، حتى تتشرب بها الذوات الفاعلة فى النص.

حينئذ يرى العاشق نفسه مركز العالم، بل هو قادر على ولادته وتغييره وإعادة تشكيله من جديد، ويطلق صرخته الإلهية المقدسة (العالم جسدى، الرطب واليابس والحار والبارد، واللذة والألم) أو (العالم أمتى، والطبيعة لا تعى نفسها إلا بى). ويخرج من ذاكرة الموتى التى تجسدها الأسطورة إلى ذاكرة «الوعل»، مكتشفًا حيوية جسده، وثماره المحرمة التى تَعلَّق بالمعشوقة، وتتناسل فى صبواتها كحرية سحرية تحاصرها من كل الجهات.

هنا.. يتحول النص إلى قناع للأسطورة والعكس صحيح فى الوقت نفسه. ويكشف هذا التبادل للأدوار عن ارتباط عضوى بين فكرة الخلق وفعل العشق نفسه، كذلك تتماهى تحولات الجسد مع تحولات الأسطورة، ويبدو كلاهما وكأنه يفتش عن وجوده فى الآخر، ويمنحه - على مدار كل يوم من أيام الأسبوع فرصة البدء من جديد، وإعادة الرؤية والقراءة والتساؤل، ليس فقط عن طبيعة المصير الذى سيؤول إليه كلاهما، وإنما عن حقيقة وجودهما، وجدوى هذا الوجود أصلاً.

يترادف مع هذا مجموعة الألفاظ السوريانية التى يضعها النص على رأس كل يوم (أهوج - يوه - دوسم - حوسم) وغيرها. وهى ألفاظ تتجاوز المعنى الدينى الضيق للمهابة والتقديس لكونها اسمًا من أسماء الله الحسنى، كما يشير النص، وإنما تشكل ما يشبه المفتاح أو الاشارة الأولية للدخول فى طقس كل يوم على حدة، ومن ناحية أخرى تهيئة القارئ لاستقبال مباغتات النص وشواغله الخفية الصادمة.

كان إلى جوارها يشتعل وينطفىء، يلهث فى ذاكرته كمحموم، ويرمقها من آنٍ إلى آنٍ.

قالت: الآن حصحص الحق، تعرت وركعت أمام جسده الممشوق كحريةٍ

وقالت: أنا هى.

إستدعت سرَّ الزهرة فظهر أمامها رجل من النحاس، انحنى وقال: أنا خادم الجمعةواسمى «زوبعة».

العبور إلى الأسطورة:

بالإضافة إلى هذا فإن النص يتعامل مع الأسطورة من خلال حركتين تتوازيان صعوداً وهبوطاً فى النص، سواءً فى جوهرها التراثى المطلق، أو فى عيانها الواقعى المباشر.

إن النص يخامر الأسطورة فى لحظة عبوره إلى الواقع، ويخامر الواقع فى لحظة عبوره إلى الأسطورة وهو فى حركة صعوده وهبوطه لأحدهما يصنع حركته الخاصة، ولا يجعلها مرهونة بوجود أحدهما، أو كليهما معًا.

صحيح أن المسافة تضيق - فى أحيان كثيرة - بين الواقع والأسطورة، لكن تظل - دائمًا - هناك حدود واضحة وفاصلة بين المضمون الرمزى للأسطورة والمضمون الواقعى للواقع. كما لا يمكن أن نفسر سعى العاشق اللاهث - فى النص - لاستوائه على جسده بأنه يتماثل ضمنيًا مع محاولة إيجاد مركز أو معنى يفسر عبثية الواقع وفوضاه الطاغية.. فهل - إذن - يمكن أن نفسر الأسطورة بالواقع، والواقع بالأسطورة؟!

إن النص يلعب على هذه الاشكالية، ويوسع مداها، لكنه لا يقدم حلولاً محددة لها. إنه يضعها فى مفارقة شديدة التوتر، حيث ينتهك بالواقع نفسه قدسية الأسطورة، ويخترق ديمومتها المطلقة، بما تحمله من هواجس ودلالات دينية وميثولوجية مختلفة، وفى الوقت نفسه يتعامل مع الأسطورة من منطلق أنها شىء قابل للتكرار والاستعارة والتصديق من داخل نسيج الواقع، أو النص نفسه.

وبالمقابل ينتهك النص عبثية الواقع، ويضعه دائمًا فى إهاب الأسطورة، أو على حافة السقوط فيها. فيصير الواقع نفسه شيئاً غير قابل للتصديق.. هذا الحراك بتشابكه وتداخله فى النص يفضى دائمًا إلى أن ثمة واقعًا يتشكل داخل وخارج رحم الأسطورة نفسها، وفى الوقت نفسه، ثمة أسطورة تتشكل داخل وخارج رحم الواقع نفسه.

هذه الحركة المزدوجة المركبة تصنع نوعًا من الماهية الملتبسة للعناصر والذوات الفاعلة فى النص. فهذه العناصر تتناهى إلى مصائرها فى طريقين متضادين فى وقت واحد، هما الأسطورة والواقع؛ بل إن لحظة تجلى هذه الذوات والعناصر لا تكتمل إلا بلحظة خفائها المباغت.. «وارنى عن اسمى وإلا رأيته ولم ترنى» و «ثم ودعها وأشار فاختفت القبة» و «وقال: فهذا صلحائيل معك. ثم أشار فاختفى» و «واختفت فوجدت نفسها عاريةً تحته».. وغيرها.

يساعد هذا الالتباس - فى تصورى - فى تفتيت الثنائية الماثلة فى طبيعة العناصر والذوات الفاعلة فى النص، ويجعلنا لا نقبض عليها فى مضمون واحد، أو دلالة محددة، بل فى حالات مركبة، تتعدد مستويات تشكلها فى النص. يبرر هذا أيضًا، صورة العاشق الملتبسة فى بدايات النص، حيث يبدو مجرد كائن سلبى مشوش البصر والبصيرة، فاقد الوعى بذاته. لكنه مع ذلك يتسم بقدرة غامضة، تكاد تكون سحرية، ذات تأثير وفاعلية على الكائنات فى عيانها المرئى وغير المرئى فى الوقت نفسه. وأحيانًا تتماثل المعشوقة مع رمز الأم فى يوتوبيا الزواج المقدس بين الأرض والسماء، كما هو معروف فى الأساطير البدائية، حيث يتحول جسدها إلى بيت صغير للكون، كما أن لحضورها - أيضًا - طبيعة خاصة وقدرة على تجريد الأشياء عن ماهياتها البسيطة، وتحويلها إلى رموز مركبة الدلالة.

وضع الملاك يمناه على كتفها، ووضعت يسراها حول خصره، وراحا يتمشيان: ما أخباره الآن.

قال: أصبح واهنًا، ينام أثناء الكلام نظرت فى عينيه طويلا

فقال: لا!!

شعرية الخلاص بالأسطورة

ثم ودعها، وأشار فاختفت القبةُ ووجدت نفسها على الماء وموكبه يعرج فى السموات.

....

....

وكان مساءٌ

وكان صباحٌ

يوماً ثانياً، الاثنين.

نواظم دلالية:

من أبرز سمات الطقسية فى النص أنه ـ دائماً ـ يحرك العناصر والأشياء والكائنات فى إيقاعات وتواليف ووشائج تناصية متضادة، ويكسبها صفات ميثولوجية خارقة للعادة والمألوف، لتتواءم مع جوهر الأسطورة الأوزيرية، وفى الوقت نفسه تمهد هذه الوشائج لجدل النص مع الأسطورة وتقاطعاتها مع الواقع، وتفتح لهذا الجدل نوافذ إدراك جديدة. فيبرز الرجل القصدير، والرجل الفضة، والرجل النحاس، والوعل الطائر المجنح، والحجر الذى يتكلم ويصرخ، والآلهة المتقنعون بأقنعة البشر، والبشر المتقنعون بأقنعة الآلهة. وفى الوقت نفسه، تبرز مفردات الحياة اليومية: الشارع، الساعة، الهاتف المعطل، بولاق، أعقاب السجائر، أحمر الشفاه، كركرة السيارات.. وغيرها.

هذا التحوير والتبديل فى منطق الكائنات، والتوشيج بينها وبين إيقاع النثر اليومى يشيع حالة من المرونة والحيوية على شكل الأسطورة، ويجعل النص يحلق فى فضائها بوصفها تميمةً ضد الموت والزمن.

فالأسطورة فى النص ليست شيئاً مغلقاً، مكتفياً بذاته، بل تظل إمكانية مفتوحة، تستمد صيرورتها من المقدرة على التشكل من داخل النص نفسه. واللافت هنا، أن النص يعرى بديهة التناقض الدال فى الأسطورة، فيفككها لترتد لعناصرها الأولى. وحين يجمعها يكتشف إمكانية الدخول والخروج منها وإليها وعليها، بسلاسة وعفوية.

وحين يستوى العاشق على جسده، ويستعيد فاعليته الإنسانية بالمعشوقة تتراجع الأسطورة إلى خلفية النص وتومض فى شكل أطياف ونثارات مشتتة على السطح. وبمعنى آخر، تصبح الأسطورة دورة على زمن مضى.

ويكسر النص السياق السردى للأسطورة بإحالتها إلى منظومة من الأرقام والرموز والتعاويذ، والحزم الزمنية التى تضرب فى حنايا الماضى والحاضر والمستقبل. حينئذ تتجلى فاعلية النص، وتتحول الأسطورة إلى مجرد عنصر محايد، مضمر فى نسيج السرد وحركة الشخوص والعناصر.

هكذا رتبت المشهد

ومضى كل شىء كما قدرت

فقط.

عندما قبلت يدها

وجدت نفسى أحلق فى سماء الغرفة

وكانت تضحك

وكلما حاولت الاقتراب

أصطدم بزجاج شاف

إن الطابع الكوسمولوجى يهيمن على النص، وتتغير دلالاته طقسياً وواقعياً من يوم لآخر، وتتضافر مع التناصات المتعاقبة بشكلها المباشر وغير المباشر، والتى يعيد إنتاجها النص ـ غالباً ـ بشكل عكسى يؤكد الاختلاف والمغايرة.

وفى السيرة الذاتية للعاشق والمعشوقة تشتم رائحة: **امرئ القيس، وهاملت، ودون كيشوت، ورابعة العدوية وبلقيس** .. وغيرهم. كما أن الصيغ المتباينة للتعاويذ والرقى التى تتخلل المتوالية الزمنية لأيام الأسبوع، وما ترشح به من تماثلات متقاربة ومتضادة فى الميثولوجيا الدينية على وجه الخصوص، تساهم فى إيجاد نواظم دلالية، أو لحمة موسيقية بين رخاوة النثر وصرامة التفعيلة وتكشف من ناحية أخرى الأوجه المتعددة للأسطورة.

ومن مظاهر هذه النواظم، أن لكل يوم تعويذته، وخدامه، وأعوانه، وألويته، وملاكه الخاص. وعلى الرغم من أن لهذه النواظم فاعليتها وحركيتها الخاصة، إلا أنها لا تنفلت عن فلك الدورة الزمنية التى يصنعها النص. وهى دورة مرنة ومراوغة، لا نستطيع أن نقبض فى مساراتها على مركزية محددة للإيقاع، فهو دائماً فى حالة تشظٍ بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع، بين الماضى والحاضر، بين السماء والأرض، بين الجسد والروح، بين النص والأسطورة.

وينعكس هذا على شكل إخراج النص جرافيكياً، حيث تتغير أنماط الكتابة فى بعض مواضع محددة من النص. وفى تصورى، أن مبرر هذا ليس إبراز الفضاء البصرى للنص فحسب، وإنما أساساً لتنويع الحيل الفنية، فى لقطات مكثفة، لها ـ أحياناً ـ وقع المونولوج المسرحى، نَفَس السرد الروائى. وأحياناً أخرى، تشبه إيقاع المشهد السينمائى الخاطف.

رمزية «الملائكية» و «الوعل»:

لكن بين هذا كله يستند النص على دلالتين محوريتين يسبحان فى أجوائه، ويمنحانه حيويةً ومذاقاً خاصاً. الدلالة الأولى هى رمزية «الملائكية». فلكل يوم فى النص ملاك وخدم وأعوان.. (وقال: أنا خادم الأربعاء، واسمى «برقان». وقالت: أين ملاكك ميكائيل) ، و (قال: أنا خادم الخميس، واسمى «شمهورش». قالت: وأين شهرائيل) ... وغيرها.

إن النص لا يركز على المعنى البدائى الذى توحى به دلالة هذه الرمزية، مثل هواجس الطيران، والرغبة فى التحليق فى الفضاء، بل يشكل من هذه الرمزية طاقة لتحرير النص من أسر الأسطورة. ويتم ذلك بتخليص هذه الرمزية من شبهة المحاكاة للأسطورة الأصلية، وتحويلها إلى أداة لتسطيح أفق الأسطورة الميتافيزيقى الأعلى. وفى الوقت نفسه، تخليص الأنا الفاعلة، أو البطلة، والتى يجسدها رمز العاشق فى

النص، من سيماء هذا الأفق الأعلى، وإضفاء شكل الواقع وإيقاعه المتوتر على جوهر الأسطورة نفسها.

وعلى مستوى الرؤية، يتعامل النص مع هذه الرمزية على مستويين متقاطعين ومتجاورين. فهي تتجسد كحدس أرضي وغطاء خارجي للأسطورة. كما أنها من ناحية أخرى، تحفظ للأسطورة صورتها البدائية المطلقة وتجردها من شرط الوجود الإنساني بطابعه الأرضي الواقعي. وتتسع دائرة التضاد والتناقض في النص، حتى تصبح - أحياناً - هذه الرمزية مرادفاً للأنوثة.

وتتماثل هذه مع رمزية أخرى هي «رمزية الوعل»، بقرونه المدببة المجنحة المضيئة، ودلالته الذكورية الواضحة. (كنت وعلاً وشجرتي على رأسي، تثمر كل ما اشتهي وأنام في ظلها الظليل). وبرغم ما يوحي به رمز الشجرة من الذاكرة الضائعة المستعادة، إلا أن النص يوحد بين نهوض وقيام العاشق، وبين محاولة استعادة الوعل ذاكرته وعلى مدار النص يتبادل العاشق قناع الوعل، ويتقمص خطاه وماهيته. فكأننا أمام ذاكرتين مشتتتين تبحثان عن ذاكرة واحدة.

ولا يتم استعادة هذه الذاكرة دفعة واحدة، بل عبر طقوس ابتعاث العاشق التي تتماثل زمانياً ودلالياً مع تعاقب أيام الأسبوع السبعة. فالوعل يحاول العودة إلى النقطة البيضاء، أو يوتوبيا الولادة الأولى. والعاشق يحاول العبور إلى هذه اليوتوبيا من هذه النقطة نفسها، وعبر الإيحاء بولادات أسطورية تتقاطع وتتكرر على مدار كل يوم.

وبرغم إيهام النص درامياً وتشكيلياً بأن ثمة فواصل زمنية بين كل يوم وآخر، إلا أننا نحس بأننا إزاء دورة زمنية واحدة، من الممكن أن تتعاقب وتتكرر إلى ما لا نهاية وتصل هذه الدورة إلى ذروتها في اليوم الأخير من النص. حيث يصبح العاشق قريناً للمطلق الذي تنهض عليه الأسطورة الأوزيرية نفسها، ويعرج إلى الأفق الأعلى.

إن النص بهذا الخلوص يبدأ من حيث انتهى ،يذكرنا هذا بفكرة العود الأبدي، حيث لا تجد الذات خلاصها من عبثية الواقع وضغوطه، إلا بالعودة إلى الرحم الأم، والذي تجسده الأسطورة.. فهناك يمكن أن يقابل أقرانه ونظراءه من أصحاب المعرفة اللدنية: الخضر، والحلاج، وابن عربي، والبسطامي، والسهروردي.. وغيرهم. وكأنه ليس ثمة مقدرة للحب على الصمود في مواجهة الواقع الحي، بل ليس ثمة للخلاص إلا بذوبان الذات وفنائها في جسد أسطورة خرافية، تختلط معايير صدقها بمعايير كذبها.

حينئذ يبدو من العبث - أيضاً - أن نسائل النص عن الأسطورة الجديدة التي استولدها؟!

لكن... يبقى أن أحيي هذه المغامرة، بما تحمله من خبرة شعرية طازجة وحية، قادرة على تجديد دمائها وإثارة الدهشة والأسئلة الحقيقية، ليس فقط حول الشعر، وإنما - أساساً - حول الانسان في أعماق وجوده وأساطيره التي لا تنتهي. ■



قــل لـــى أيـــن تحـــيـــا

قد السجون والمعتقلات أماكن تشكل جزءاً من الثقافة العربية ومن حوارنا اليومى. فلا يمكننا أن نتحدث عن الحرية أو الديمقراطية دون أن نتحدث عن المعتقل. أما فى الفنون والإبداع فالحديث يطول عن الأعمال التى تناولت الاعتقال والسجن بدءاً من السينما ومروراً بالفن التشكيلى والشعر ووصولاً إلى السرد القصصى. وفى مجمله يأتى السرد موجعاً تفصيلياً متفنناً فى حكى كل مشاهد التعذيب الجسدى ومرسخاً لثنائية السلطة/ الفرد، الاستعباد/ الحرية. ورغم وفرة وكثرة الأعمال الأدبية التى تتناول تجربة السجن - وذلك لكثرة عدد الذين مروا بهذه التجربة فى الواقع - تبقى العلاقات بين المعتقلين أنفسهم أحد المناطق الانسانية التى لم يتم تناولها بالتفصيل. وذلك لوطأة واقع السلطة الذى يطغى على ماعداه.

«السرداب رقم ٢» أحدث روايات الكاتب العراقى **يوسف الصائغ**. وهى ثانى رواية له بعد رواية «اللعبة» والتى فازت بجائزة أحسن رواية عراقية عام ١٩٧٠ وأعيد طبعها عام ١٩٨٧. و«السرداب رقم ٢» رواية تتوج أعمال يوسف الصائغ الشعرية وسيرته الذاتية «الاعتراف الأخير لمالك بن الريب» (١٩٨٧ - ١٩٨٩) وهى صادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة آفاق الكتابة - وفى بداية الرواية تطالعنا الكلمات التالية: «ليس لهذه التجربة اتصال بأى غرض سياسى... أو أية جهة سياسية... إنها تصف معاناة، اشترك فيها الكثير من الناس الذين، واجهوا العسف، بسبب ما يسمى (السياسة) ... على اختلاف مشاريعهم وانتماءاتهم... هذه الصفحات معنية بأن تعيد لهم جميعاً اعتبارهم، لأنهم لأسباب عديدة، حاولوا أن يكونوا طيبين وصادقين.. ولم يكن ذلك دائماً فى متناولهم ... بسبب السرداب..» ويمكننا أن نتفهم الغرض من هذه الكلمات فالكاتب لا زال مقيماً فى العراق تحت وطأة السلطة التى يكتب عنها ولكن الأهم فى هذا التصدير أنه يضفى من البداية نوعاً من العمومية على الرواية ويحتفظ لها فى نفس الوقت بقدر كبير من الخصوصية. فالسرداب رقم ٢ موجود فى كل مكان برائحته الكريهه وطعامه السيئ ومنظومة المنع والأمر المصاحبة له. ولكن الشخصيات - وهى احدى عشر شخصية - تحمل معالم واضحة ولكل شخصية تاريخ وحياة وآلام وأحزان ونقاط ضعف لا يمكننا أن نراها بشكل ينزع عنها خصوصيتها وهى شخصيات حاولت أن تكون طيبة وصادقة ولم يكن ذلك دائماً، فى متناولهم... بسبب السرداب..».

يغوص **يوسف الصائغ** فى العلاقات بين المعتقلين فى السرداب رقم ٢ ليظهر فى النهاية أن نهايتهم كانت بسبب المكان وليس بسبب السلطة الغاشمة. وبنية «السرداب رقم ٢» مشابهة لبنية رواية «أصوات» للكاتب **سليمان فياض** حيث يحمل كل فصل اسم شخصية. وتؤدى هذه البنية إلى تحقيق عدة أغراض:

فأولا ينجح الكاتب فى ازاحة سلطة السجن إلى الخلفية ليتصدر المعتقلون الواجهة الأمامية وكأنه يخلخل المركز حيث السلطة ويسلط الضوء على الأطراف الهامشية.

وثانياً: يتيح إفراد فصل مستقل لكل شخصية فى تحقيق نوع من المساواة المنشودة بين كل المعتقلين أما الغرض الثالث فهو المساحة التى تتاح للقارئ لكى يتعرف على تاريخ كل شخصية وتأثير السرداب عليها وبالتالى تأثيرها على السرادب. وبهذه الأغراض الثلاثة ينتفى وجود بطل أوحد للرواية ويصبح المكان نفسه هو البطل أو بمعنى أدق اللابطل anti - hero .

فى حديثه عن «مشكلة المكان الفنى» يسوق **يورى لوتمان** تعريف ألكسندروف للمكان فهو «مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة..الخ)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية (مثل الاتصال، المسافة..الخ) ويجب أن نضيف إلى هذا التعريف معلومة هامة وهى أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن تجرد هذه الأشياء من جميع خصائصها، ماعدا تلك التى تحددها العلاقات ذات الطابع المكانى

أقل لك من أنت

شيرين أبو النجا

التى تدخل فى الحسبان(١) والسرداب يضم إحدى عشرة شخصية تشترك جميعها فى المعاناة من قهر السلطة والمرور بتجربة التعذيب الجسدى والحلم المستمر بالخروج من السرداب. ولا يمكن وصف العلاقات بين المعتقلين فى حياتهم اليومية سوى باستخدام نفس الأوصاف التى تنطبق على السرداب: «مقبرة»، «مظلم»، «رطب»، وفى الشتاء كان «منظر السرداب يبدو غريبًا حين يتقدم الليل... أكوام من الجثث المتلاصقة، تتدثر بأغطية متباينة ومتداخلة، بحيث تكاد تضيع حدودها، فهى أشبه بأرض متموجة، يتحرك جزء من سطحها أحيانًا، فيبدو مخيفًا .. فاذا طلع الصبح، انبثقت من هذا الأديم الغريب، وجوه، وأجساد أكثر غرابة... (ص ١٩٥). أما «ضيق الصدر فهو دائمًا بسبب ضيق المكان، ويؤدى «ضيق الصدر» بسبب المكان والاحساس بالقهر والاستعباد والمهانة إلى تفسخ العلاقات بين المعتقلين. فيتلذذ كل فرد بتعذيب الآخر نفسيًا. فهناك الاتهامات الدائمة بالجبن كأن يكون أحدهم قد اعترف أثناء التعذيب مثلما حدث مع إبراهيم المصور أو الاتهام بعدم الحفاظ على الكرامة مثلما فعلوا مع عبدالله الذى اغتصبت زوجته أمامه أو العجمى الذى يهدد دائمًا أن يشهد بالحق وأحيانًا يقع المعتقلون فى فخ جلد الذات فعندما سقط عبدالله ومات من الفتحة المواجهة للمرحاض: «ساد السرداب حداد حقيقى، زاده الخوف والقلق قتامة.. كان فراش عبدالله الفارغ، يطالعهم، فيثير فيهم احساسًا بالذنب لم يعرفوا كيف يعبرون عنه، إلا بتبادل الاتهامات (ص ٣١) وبذلك يدرك المعتقلون المكان «ادراكًا حسيًا مباشرًا، يبدأ بخبرة الانسان لجسده: هذا الجسد هومكان أو لنقل بعبارة أخرى مكمن - القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحى(٢) وتتحول كل طاقاتهم لتصبح مشابهة للسرداب ويتم اعادة انتاج علاقات القهر ليتحول السرداب إلى بنية مصغرة للعالم الخارجى.

وهى بنية مصغرة ذات قواعد صارمة فالطبيعى هو أن السجن يعنى انعدام الحرية وخاصة حرية الحركة ولكن يوسف الصائغ لم يكتف بالحديث عن انعدام الحرية بل صورها أيضًا فى الشكل الفنى. فالرواية تبدأ بعبد الله الذى لا يستطيع مواجهة المعتقلين فيلقى بنفسه من على ارتفاع ثلاثة أمتار ثم ابراهيم المصور الذى يتمتع بصوت جميل فيعاقب على غنائه ويعيش فى حلم اطلاق سراحه بعد أن كتب مذكرة لآمر المعتقل ثم يأخذه الحراس فى منتصف الليل ولا يعلم عنه أحد شيئًا ثم الدكتور إحسان الذى يعترض على سوء نوعية الطعام فيأخذه الحراس ويختفى أيضًا ثم كاكا كريم الذى يصاب بتسمم من الطعام ويموت ثم أبو النمنم الذى يكاد يفقد عقله لضياع علبة النمنم ثم يهرب ولا أحد يعرف مصيره ثم العجمى الذى عوقب بشدة لعدم إخبار آمر المعتقل بأمر هروب أبى النمنم ثم الشكرجى أبو الشلقم اللذين تم اعدامهما ثم العرجة وابنه سمير حيث قام العرجة برشوة آمر المعتقل فأطلقوا سراحه وظل ابنه محبوسًا وأخيراً سلمان المحامى الذى حاول التحرش بحيدر المعتقل الشاب فافتضح أمره وأخيراً الراوى الذى يشهد كل الأحداث وينتهى كلامه بجمل أو أشباه جمل مقطعة لا تعنى أى شىء نجح الكاتب أن يخرج شخصية بعد الأخرى من الحكاية ليدلل على وطأة المكان وصرامة قواعده كما أن هذا الخروج من الداخل (السرداب) إلى الخارج (العالم الخارجى) لا يعنى اطلاقًا حرية الحركة بل أن المفارقة هو أنه كلما تم استدعاء أحد المعتقلين يتوجس الآخرين خيفة مثل ابراهيم المصور الذى راح يرتدى ملابسه بارتباك والكل من حوله، يساعدونه واجمين (ص٦٥) وبذلك يأخذ الداخل دلالة الأمن والأمان ثم تنعكس الدلالة تمامًا عندما يصبح خروج كاكا كريم من السرداب يعنى نجاته. فعندما أصيب بالتسمم كان لابد من نقله إلى المستشفى ورفض الأمر ومات كا كا كريم وظلت الجثة فى السرداب طوال الليل: أغلق الباب الحديدى.. فأحسست أننا فى مقبرة، ولم أستطع أن أنظر إلى حيث الجثة.. لقد ابتعد الجميع عن الميت، ولم يمكث قربه سوى أبو النمنم.. أما الآخرون، فقد تجمعوا حول بعضهم يتحدثون بهمس.. ورأيت العجمى يقوم وينشر بطانية فوق الجثة فيغطى

قل لي أين تحيا أقل لك من أنت

رأسها.. وبدا المنظر عند ذاك أشد رهبة (ص ٩٩ - ص ١٠٠) وبذلك تولد ثنائية «داخل/ خارج، ثنائية «حياة/ موت».

ثم يؤكد الكاتب على ارتباط السرداب بالموت ارتباطاً وثيقاً. والمفارقة هى أن كل المعتقلين صمدوا فى أشد ألوان التعذيب وجاء شبح الموت البطئ ليلاحقهم بسبب السرداب . ويتضح هذا من خلال موقف الدكتور احسان وهو الوحيد الذى يعى الأمر برمته وبوضوح شديد. فهو يرفض أن يقدم استشارة طبية لأى معتقل حتى أنه قال للشكرجى: «متأسف، أنا لست طبيباً. ويرد عليه الشكرجى: ماذا أنت إذن؟ حمار،(صـ٦٩) ويستمر انفعاله ويقول: «... لكننا جميعاً مرضى، ما إن يعتقل الانسان حتى يغدو مريضاً .. ولاعلاج له إلا أن تعاد إليه حريته .. كيف لا تدركون ذلك..؟ وانظروا أنتم أنفسكم.. نحن جميعاً نعانى من سوء التغذية .. ومن سوء التهوية.. ومن سوء المعاملة.. فكيف يراد منى أن أعالج كل هذا السوء.. لوكنت أعرف لعالجت نفسى.. ولا علاج إلا بأن نعود إلى الحياة.. إلا بأن نخرج من هذا القبر (ص٧٠) وبذلك يصبح المكان أكثر من معتقل فهو حقيقة معاشة تؤثر فى البشر بنفس القدر الذى يؤثرون فيه. فالسرداب يضغط على النفس حتى يخرج أسوأ ما فيها وبالتدريج يصبح السرداب هو المعادل الموضوعى للموت. إذ أن علاقة الجدلية بين المكان والحرية هى التى تساهم فى تكثيف فكرة الموت. فالحرية داخل السرداب تصبح مجموعة الأفعال التى يمكن أن يقوم بها المعتقل دون أن يصطدم بحواجز ، أى قوى لا يستطيع قهرها والجور والظلم بين المعتقلين ومن ينجو بنفسه عليه اقامة عالم خاص به، عالم خاص جداً حتى ليتهمه الآخرون بالجنون مثل أبو النمنم الذى يحصى النمنم كل يوم ويبكى كالأطفال عندما تضيع العلبة. فقدان العلبة يحتم على أبو النمنم العودة إلى واقع السرداب ويحتم عليه المشاركة فى اعادة انتاج آليات القهر ويكتسب فقدان علبة النمنم دلالة عالية عندما يصبح غيابها معادلاً للموت أو الهرب. وبذلك يهرب أبو النمنم (المخبول) ليكتشف المعتقلون فيما بعد أنه قادر المندلاوى الذى أرهق الحكومة.

يلخص الراوى فى آخر فصل المأساة كلها وكيف أن الانسان يتغير جذرياً بفعل المكان حتى يصبح مشابهاً للحيوانات وذلك فى معرض واقعة اعتداء سلمان المحامى على حيدر الشاب ويقول: «ساقنى هذا التفكير بأمثالنا نحن المعتقلين، وإلى المعاناة التى تفرض علينا، بحيث يتشوه وجه انسانيتنا، فلا يعود أى منا يشبه نفسه، فهو غريب وشاذ لمجرد نفيه وحرمانه» (ص ٢٠٨). تتشوه الذات بفعل المكان/ السرداب الذى ينتهك الحيز الفيزيقى والحيز النفسى للانسان وينعكس تشوه المضمون على الشكل إذ ينتهى آخر فصل بشكل مشوه فالعرجة الذى جاء لزيارة ابنه سمير يهرب له صرة صغيرة ويكتشف الحراس وفى وسط هذا الهرج والمرج يفتح الراوى هذه الورقة وتختلط كلماتها بكلمات الآخرين بمشاعر الراوى وتبدأ الكلمات فى الاختفاء حتى يتورط القارئ فى الحدث:

وبذلك يتحول السرداب رقم ٢ إلى بنية مصغرة للعالم الخارجى بكل خرابه وتناقضاته ويأخذ المكان أبعاداً فلسفية تجعله رمزاً لاستحالة التواصل بين البشر ولتحول البشر الذين أرادوا أن يكونوا طيبين وصادقين. ولم يكن ذلك، دائماً، فى متناولهم .. بسبب السرداب ، يوسف الصائغ يؤكد كيف «يمكنك قتل امرئ ببداية كما تقتله بفأس» ■.

هوامش

(١) يورى لوتمان، مشكلة المكان الفنى، ت. سيزا قاسم دراز. ألف - مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد السادس، ربيع ١٩٨٦، صـ ٨٩

(٢) سيزا قاسم دراز «المكان ودلالاته» المرجع السابق، ص ٧٩.



التقنيات الأسلوبية

تمهيد..

فى روايته الأخيرة «حكايات المدندش فى كفر عسكر[1]»، يتجاوز الروائى أحمد الشيخ كافة أشكال الكتابة الروائية بما فيها الحديثة؛ إذ يعتمد الشيخ فى روايته الجديدة على مجموعة من التقنيات الأسلوبية التى تتشابك فى مسيرتها داخل العمل الروائى من خلال شبكة من العلاقات بين بنية الحدث وتقنية القص من جانب، ولغة السرد الروائى.... بنيتها، ومكوناتها، وخاصة اللغة المشهدية التى تلعب «كاميرا» التصوير السينمائى فيها دوراً بالغ الأهمية من جانب آخر، ويتداخل مع هذه الشبكة تقنية سينمائية أخرى هى تقنية «الفلاش باك»، وتقنية سردية لغوية تؤسس للغة روائية خاصة جداً تعتمد - فيما تعتمد - على لغة «الحكى» الشخصى التى يتميز بها الشيخ وعهدناها منه فى أعماله الروائية.

مع العلم بأن «حكايات المدندش» هى الرواية الثالثة ضمن الخماسية التى أوشك المؤلف على إنجازها[2] إلا إننى أتعامل معها على اعتبار أنها عمل إبداعى له وحدته واستقلاليته، لايعنى هذا أننى أفصلها عن سياقها الروائى لأن الأعمال الروائية الثلاثة التى صدرت ضمن الخماسية يمكن قراءة كل منها على حدة.

الرواية التى تنقسم إلى ثلاث حكايات منفصلة ومتصلة تتمحور حول ثلاث شخصيات رئيسية، وهى: النسافة - وسيد أفندى - وسلمان

تمثل الأولى المرأة الوصولية التى تصل إلى الكفر، لاتملك شيئًا حتى تصل إلى أعلى مكانة فى الكفر.

أما الشخصية الثانية: فهى تعبر عن حلم الوطن، أو الحلم بالوطن من خلال شخصية سيد أفندى.... السياسى الوطنى الذى قتل برصاصة فى رأسه عند حدود الكفر.

أما الشخصية الثالثة: فهى تمثل النفوذ من خلال شخصية «سلمان» التى تعبر عن ذكاء واقتدار الرجال الذين يجمعون المال ويصلون إلى أعلى المناصب، وأبرزها تمثيل الشعب فى البرلمان رغم التجارة غير المشروعة.

بجانب هذه الشخصيات الثلاث نجد شخصية الراوى/ البطل/ حسنين المدندش الذى يسرد لنا كل هذه الحكايات التى تتداخل معها سيرته الذاتية وتتقاطع مع السيرة حكايات وأسرار الكفر.

لأن تطورات الكتابة الأدبية الحديثة فرضت على الناقد أن يتعامل مع الأعمال الأدبية بمنهج نقدى يتجاوز التوجهات السابقة فى النقد لما اضافته هذه الأعمال إلى الكتابة الأدبية العربية بما حققته من دروب فنية غيرت فى شكل الأدب العربى وفى تلقيه.

من هنا كان تعاملنا مع الرواية التى فرضت أن يكون التعامل معها تعاملاً خاصاً يرصد ويشير إلى تقنيات القص والبناء السردى ومكوناته الأسلوبية، وقد تجلت من قراءتى للرواية العديد من التقنيات سواء على مستوى بنية الحدث أو لغة السرد الروائى ومابينهما من تقنيات سردية ولغوية وظفها الكاتب وأبرزت بدورها إلى جانب عناصر روائية أخرى جماليات النص الروائى، نحاول هنا استجلاء الغبار عنها بهدف توضيحها والكشف عن مكوناتها، وإن كانت تقنيات السينما موظفة فى هذا العمل من خلال إفادة الكاتب من تقنيات «الفلاش باك»، و«المونتاج»، و«كاميرا التصوير السينمائى» فقد ارتأينا أن نتعامل مع تقنية «الفلاش باك» على اعتبار أنها ضمن تقنيات السرد الروائى لأنها أسلوب سردى يلعب دوره فى بناء الحدث الروائى، وتعاملنا مع «كاميرا» التصوير السينمائى على اعتبار أنها ضمن

ودورها في بناء النص

طارق حسان

بنية السرد اللغوية لهذا العمل لكنها لغة مشهدية تعمل على تصوير المشهد الروائي سينمائياً.

(١)

تقنيات السرد:

يمكننا عند الولوج إلى عالم النص الروائي عند **أحمد الشيخ** في روايته موضوع الدراسة أن نبدأ بالطرق على أي من الأبواب الكثيرة لهذا العالم وذلك لتلاقيها ببعضها وتدفقها الدلالي والجمالي، فالرواية تنقسم إلى ثلاث حكايات منفصلة ومتصلة كل منها له شخوصه الروائية ومضمونه وبطله الخاص، يربط هذه الحكايات ببعضها المناخ العام للسرد الروائي واختيار القرية خلفية للأحداث، بالإضافة إلى البنية الدائرية التي سنتعرض لها في حينه.

أيضًا وجود شخصية المندنش/ الراوي/ البطل الذي يعتبر الشخصية المحورية (البطل العام) للرواية كلها، وهناك أبطال آخرون (جزئيون) مثل (النسافة/ سيد أفندي/ سلمان) فهم ممثلون لنماذج إنسانية حية وحاضرة في الواقع الإنساني، ينتهي دورهم في الرواية بإنتهاء الحكاية التي يظهرون فيها، أما المندنش (البطل العام) فهو الذي يلتقي بالقارئ من أول سطر بالرواية حتى السطر الأخير، تمتزج في حكاياته عن الكفر حكايات أخرى وأسرار أخرى خاصة به هو، كذلك نراه في كثير من المشاهد الراوئية التي تصور باقتدار شديد هذا النموذج الإنساني المفعم بالحيوية وبالحضور الذي يستلفت انتباهك، فهو البهلول الذي يعلم أسرار الكفر ولايتكلم، وهو نداب الكفر وزماره وطباله وحلاق حمير الكفر، لكنه المثقف الذي جاب البلاد، وهو كما قال عنه الناقد د. **علي الراعي**: إنه أفضل تصوير لشخصية «البهلول» في أدبنا العربي المعاصر، يتقمصه المؤلف ليطرح أفكاراً و آراءاً سياسية وإجتماعية وفلسفية حول العروبة والوطن والذات والعلاقات الإنسانية... إلخ.

وتصبح هذه الشخصية هي بؤرة العمل التي تنتسج حولها شبكة العلاقات التي تنطلق خيوطها من البؤرة ذاتها.

لقد شكلت هذه الشخصية اللافتة مع تقنيات السرد ثنائية فنية متداخلة متناغمة أدت إلى تضافر بين السارد/ الراوي وتقنية السرد على المستوى الحكائي.. فنجد الكاتب يقدم على لسان الراوي في بداية الحكاية الأولى تلخيصًا للحكاية في عدة صفحات، ثم يبدأ السرد بتسلسل الأحداث مسقطاً حدة الزمن التقليدي بل تخلق الحكاية على لسان الراوي إيقاعها الزمني الخاص والمتداخل بطبقاته ومستوياته الخاصة والعمومية.

يتنوع أسلوب التلخيص الذي يأتي على لسان الراوي ويختلف، فحيناً يكون تلخيصًا صافيًا خالصًا لايتداخل معه المتن الروائي كما في الحكاية الأولى «النسافة وزمانها» الذي يمضي فيه الكاتب ملخصًا الحكاية كلها في عدة صفحات ثم يبدأ المتن الروائي للحكاية بعنوان جانبي هو «يوم وصول العبدة البربرية وعيالها زمام الكفر» ولأن التلخيص هنا عام فهو يعطي فكرة كاملة للقارئ عن أحداث الحكاية وخيوطها الرئيسية، وهي مغامرة من الكاتب وثقة وإيماناً منه بأن العمل الروائي ليس المضمون أو الفكرة التي تتوالد من نسيج العمل الروائي ومن تلك الشبكة التي تنتسج خيوطها من مجموعة العلاقات بين تقنيات الفن الروائي وبعضها أو مع تقنيات الفنون الأخرى، بل أن العمل الروائي الحديث هو ـ بالإضافة إلى أفكاره ـ هذه الشبكة ذاتها وهذه العلاقات ذاتها.

كما أن هذه الصفحات التي سبقت المتن الحكائي للأحداث تجاوزت أن تكون تلخيصًا أو تقديماً بما أضافته من أحداث هي على المستوى الزمني تأتي بعد المتن الحكائي لهذا

التقنيات الأسلوبية ودورها في بناء النص

الجزء وبذلك يكون الكاتب قد وفق فى هذا البناء الدائرى إذ يمكن للقارئ أن يقرأ هذا التلخيص ص (٥ ـ ٨) بعد قراءته المتن ص (٨ ـ ٣٥).

فى الحكاية الثانية «المغدور وأيامه» يجرب الكاتب تقنية التقديم بشكل مختلف عنه فى الحكاية الأولى، فقبل أن يطوى الصفحة الأخيرة من الحكاية الأولى يباغتنا فى السطور الأربعة الأخيرة بتمهيد حكائى على سبيل جذب القارئ وتهيئته نفسياً ووجدانياً لتصاعد الأحداث والإنتقال به من أحلام ناس الكفر وشخصية (النسافة) الوصولية التى جاءت إلى الكفر ولاتملك شيئاً حتى صارت من أغنياء الكفر، إلى شخصية (سيد أفندى المغدور) الذى قتل عند حدود الكفر برصاصة فى رأسه، وإن كان الصراع هناك ـ فى الحكاية الأولى ـ هو صراع مادى بحت فإن الصراع هنا ـ صراع وطنى سياسى وفكرى، كما أن السطور الأربعة ساعدت فى إنضاج البنية الدائرية بما أفصحت عنه من أن العمدة فى الحكاية الثانية هو عمدة الحكاية الأولى دون أن يذكر الكاتب اسمه وهو ماسنتعرض له فيما بعد إذ يصبح لذكر اسم عمدة الكفر دلالة بنائية...

تأتى الحكاية الثالثة من حكايات المدندش بطريقة مختلفة ـ نسبياً ـ عن الحكايتين السابقتين، حيث لا تلخيصاً مجملاً كما فى الحكاية الأولى، ولاتمهيداً حكائيًا مسبقًا كما فى الحكاية الثانية، بل تبدأ ـ ظاهريًا ـ بأسلوب تقليدى ـ وإن كان يختلط فيها الواقع بالحلم، والحقيقة بالسخرية.

بنية الحدث الروائى:

إن الحديث عن تقنيات السينما التى سادت تقنيات السرد فى هذا العمل الروائى يدعونا إلى الانتقال إلى مناقشة بنية الحدث، هذه البنية التى ارتكزت بشكل رئيسى على ثلاثة مرتكزات تأسيسية أسست بها البنية الكلية للحدث الروائى، وهى:

أولاً: كيفية تكوين المشاهد وترتيب الحلقات

ثانياً: مدى تطور الحدث الروائى وبنيته

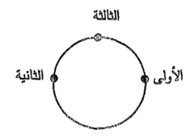
ثالثاً: استشراف أفق الحدث الروائى

وقبل التعرض إلى هذه النقاط الثلاث لابد أن نشير هنا إلى أن بنية الحدث الروائى أخذت شكلاً دائرياً على المستوى العام للرواية ككل، إذ إننا نجد الحكايات الثلاث التى شكلت النسيج الروائى الكلى تسير بنائياً على هذا النحو:

الحكاية الأولى ـ الحكاية الثالثة

الحكاية الثالثة ـ الحكاية الثانية

الحكاية الأولى الثانية، وهكذا... ويمكن التعبير عن ذلك بهذا الشكل الدائرى الذى تتخذه بنية الأحداث فى الرواية وتسبح فيه.



الزمن هنا لايؤدى دوراً مافى إنتاج هذه البنية، بل نجد أحد الشخوص الروائية يؤدى هذا الدور فى إنتاج البنية الدائرية للرواية ككل، ولما كانت الرواية تضم ثلاث حكايات منفصلة ومتصلة وتدور فى كفر عسكر الذى تولت عمادته عائلة شلبى فإن الكاتب وظف شخصية «العمدة» لتلعب دوراً بنائياً بجانب دورها الدلالى، وإن أراد القارئ أن يستكشف ذلك عليه أن يتبع مسيرة هذه الشخصية (المتغيرة) ليكتشف أنها العنصر الأساسى ـ بالإضافة إلى عمر المدندش ـ الذى يقوم بدور فى إنتاج البنية الدائرية، يمكن توضيح ذلك على هذا النحو...

فى الحكاية الأولى لانعلم على المستوى القرائى اسم عمدة الكفر الموجود بالأحداث إذ لايذكر الكاتب اسمه برغم تردد حضوره فى الأحداث، لكن الكاتب يخبرنا أن العمدة فى الحكاية الثانية «المغدور وأيامه» هو نفسه عمدة الحكاية الأولى من خلال السطور الأربعة التى أختتم بها الحكاية الأولى «النسافة وزمانها» والتى ربطت الحكايتين... «حتى حضرة جناب العمدة الذى هو فى نهاية الأمر من بنى آدم مثلكم لم تطل فرحته فلقد جاءت نهاية الأفندى المغدور ليشغل الناس بها زمناً وتلهيهم عن المصير الذى صار إليه الكفر وناس الكفر وعمدة الكفر....» ص (٣٥).

فى نهاية الحكاية الثانية يفصح الكاتب عن اسم العمدة (يوسف بن مرسى) بعد مقتله ـ وفى ذلك أبعاد دلالية ـ من خلال أسترجاع الراوى لبعض الأحداث..... «مرة طلب منى أن أكون جاسوسه على سيد أفندى....» وأيضًا «...... وفى زمنه تجاسر رشاد الأعور ورفع مداسه بهدف ضربى أمام الناس فى السوق» ص (٩٦)، وقد وقع هذان الحدثان فى هذه الحكاية ص (٦٠) وص (٨٦) دن أن يفصح الكاتب عن اسم العمدة.

ويستطرد الراوى فى استرجاعه ـ وكأننا تعودنا ألا نتحدث عن حكامنا وعن ذكرياتنا معهم إلا بعد مقتلهم ـ «..... وفى زمن ابيه أيضاً طاردنى الخفراء لولا حماية المرحوم عبد القادر» ص (٩٧) وقد قعت هذه الحادثة ص (٧٩) دون أن يفصح المدندش عن اسم العمدة أيضاً .

هذه الوقائع التى حدثت فى الحكاية الثانية تدل على أن العمدة (مرسى) كان هو عمدة الكفر حتى تولى ابنه (يوسف) عمادة الكفر خلفًا له، و نستكشف، أن عمدة الكفر فى الحكاية الأولى وفى جزء من الحكاية الثانية هو العمدة (مرسى) قد تولى من بعده ابنه (يوسف بن مرسى) فى الجزء الأخير من الحكاية الثانية حتى مقتله فى نهاية الحكاية، وعلى هذا يكون عمدة الكفر فى الحكايتين الثالثة والأولى (الأولى والثانية فى البدية الدائرية) حتى جزء من الحكاية الثانية هو العمدة (مرسى).

فى الحكاية الثالثة يفصح الكاتب عن اسم العمدة مباشرة تأكيداً لهذه البنية «... ولولا تدخل العمدة مرسى ماكف عزت عن ضرب أبى» ص ١٠٤ وأيضاً «... قال حضرة

العمدة مرسى الذى كان يمر بالمصادفة...، ص (١١٧).

كذلك فإن الحكاية الثالثة تسرد لنا جزء من طفولة المدندش جزء من سيرة أبيه (الغائب) كل هذه العلاقات تتداخل وتتقاطع لتطرح لنا هذه البنية الدائرية.

أيضاً نجد كل حكاية من حكايات الرواية الثلاث تتخذ بناء دائرياً كل على حدة، خاصة الحكاية الأولى «النسافة وزمانها»، كما أسلفنا، وفى الحكاية الثالثة «سلمان ودواره» يمكن اعتبار الحلم.. حلم البطل/ المدندش فى الصفحات الأخيرة هو الذى يقوم باستكمال هذه البنية الدائرية.

أولاً: كيفية تكوين المشاهد وترتيب الحلقات

أما المرتكزات الرئيسية التى أسس بها الكاتب البنية الكلية للحدث الروائى فيمكن التعرض إلى أولى هذه المرتكزات، هى «كيفية تكوين المشاهد وترتيب الحلقات، التى اعتمدت على تقنية «الفلاش باك» خاصةً فى نسيج الحكاية الثانية «المغدور وأيامه» فى حين تغيب هذه التقنية عن الحكاية الأولى التى تنطلق فيها الأحداث تصاعديًا فيما عدا الحلقة المعنونةبـ «أصل النسافة» ص (٢٥) التى كتبت بأسلوب استرجاعى «فلاش باك» بعدها يعد السرد موازياً للأحداث حتى النهاية.

بينما تقف الحكاية الثالثة «سلمان ودواره» بين الحكايتين الأولى والثانية فى إفادتها من تقنية «الفلاش باك» حيث أنها تسير بشكل شبه تقليدى، ويتداخل مع السرد العام الموازى للأحداث سرداً ومشاهد أخرى لأحداث ماضية تتقاطع مع الأحداث الآتية فى الرواية مثل المشاهد التى برزت فيها شخصية (أم المدندش) بعد رحيلها، أيضًا المشاهد الأخيرة التى اعتمدت على الحلم.. حلم المدندش بأبيه وأمه وجده سلمان، شكلت هذه التقاطعات والتداخلات لأحداث ماضية والأحلام مع الأحداث الرئيسية الآتية تكويناً رائعاً ونسيجاً متضافراً يضيف إلى فن الرواية العربية الحديثة فى أرقى تجلياتها، ويمكن أن نرصد ذلك بتجل فى بنية الحكاية الثانية «المغدور وأيامه»التى أحصينا عدد فقراتها فوجدناها تتكون من إحدى عشر وحدة أو فقرة قصصية، وتسير فى ثلاثة مستويات بنائية مكونة الحدث الروائى الكلى...

فى المستوى البنائى الأول (البداية) نجد مشهد النهاية - نهاية الأفندى - وتوابعه عبر الحلقتين الأولى والثانية ص (٣٦ - ٤٥) أى أن السرد يكون موازيًا للحدث الروائى، فيرصد الراوى مشهد النهاية والأحداث التى وقعت بعد مقتل الأفندى، والمتعلقة بالحادثة من خلال التعريف بالأفندى وموقف البطل العام/ الراوى من مقتل الأفندى وموقف ناس الكفر، وخاصةً أبناء عوف، وهنا يكون تقديم الأحداث النهائية فى أول حلقتين مفيداً تقنياً فى إنتاج البنية الدائرية ومشوقًا للقارئ من جانب آخر.

ربما نستطيع أن نقسم المستوى الثانى إلى قسمين يمكن أن نطلق على الأول، «المستوى البنائى الوسطى»، الثانى «المستوى البنائى الوسطى المتأخر» فى المستوى الوسطى نجد سرد الحكاية الأساسية حتى العمق عبر أربع فقرات أى من الفقرة الثالثة حتى الفقرة السادسة ص (٤٥ - ٧٠)، وبالطبع فإن بنية السرد الروائى هنا تعتمد على تقنية «الفلاش باك» وهو ما يؤكد موهبة الكاتب وخبرته فى بناء الحدث الروائي، فلقد أفرد حلقتين تناول فيهما الحدث فى مشهد النهاية، منذ مقتل الأفندى تبعهم بأربع فقرات (المساحة الأكبر من السرد) مثلوا حياة الأفندى وعلاقاته بالسياسة والوطن والكفر وبالمدندش أيضًا، وفى هذا المستوى نرصد أحلام سيد أفندى وعشقه للوطن، ولأن الرواية كلها - بشكل من الأشكال - تمثل سيرة ذاتيةللمدندش بطل الرواية وراويها - فإن أحداثاً أخرى قديمة تعنيه تتداخل وتتقاطع مع الأحداث الرئيسة للرواية.

فإن كان السرد عن راهن الحدث وواقعه فإننا نجد سيرة المدندش فى هذا الواقع وهذا الراهن، وإن كان السرد يسير بطريقة «الفلاش باك» أى عن ماض وقع وانتهى نجد أيضًا سيرة المدندش وموقعه من هذا الماضى، بل إنه يميط اللثام عن أسراره مثل علاقته (القديمة) بالمرأة البدوية الغازية (وهيبة) التى أحبها وهاجر معها ثم عاد إلى الكفر.

هذه التقاطعات والتداخلات للماضى مع الآتى فى السرد الروائى ساهمت، بالإضافة إلى بنية السرد الروائى، فى رسم منحنى التطور للحدث الروائى بألا يكون منحنى تصاعدياً وهو ما سنتعرض له فيما بعد.

أما المستوى «البنائى الوسطى المتأخر» فيأتى الحدث به أعمق على المستوى الزمنى الاسترجاعى، فالكاتب بعدتصويره للمشاهد المحورية التى تحدثنا عنها فى «المستوى البنائى الوسطى» (أيام كان الأفندى شاباً نشطاً سياسياً) يعود بنا بإطلالة سردية تصويرية مستخدماً تقنية «الفلاش باك» إلى ما هو أبعد فى «المستوى البنائى الوسطى» الذى وقع من الحلقة الثالثة حتى السادسة، عبر الحلقتين السابعة والثامنة على أحوال الكفر وأحوال سيد أفندى حينما كان فى الثالثة والخامسة من عمره ليرصد جرأته وجسارته منذ طفولته. أيضاً يسير الخط البيانى فى رصده لسيرة المدندش.

ويمكن للقارئ أن يقرأ هذا الوسط البنائى المتأخر الذى وقع عبر الحلقتين السابعة والثامنة قبل المستوى البنائى الوسطى.

ثالث هذه المستويات هو المستوى البنائى النهائى، قد وقعت فيه الحلقات الثلاث الأخيرة ص (٨٣ - ٩٩)، وبه تنتقل بنية السرد من البنية الإسترجاعية إلى البنية الآنية، فبعد أن انتهى المستوى البنائى الوسطى المتأخر، وسيد أفندى لازال طفلاً «... قال عبارته الأخيرة «يربت ظهر الطفل الذى لم يكن قد أكمل عامة الخامس» ص (٨٢) نجد أنه فى الحلقة التاسعة أولى حلقات «المستوى البنائى النهائى» يحكى المدندش عن حادثة القبض على سيد أفندى وأصحابه باعتبارها حدثاً ماضياً، كذلك أيضا إشارته إلى انتهاء عبد الناصر وانتهاء زمن السادات باعتبارها كلها أفعال ماضية ص (٨٧ - ٨٨) وفى هذا المستوى يغيب الزمن ويتلاشى تماماً وتتداخل الأحداث حتى يموت العمدة ويرى المدندش سيد أفندى فى الحلم ينهض من رقدته على الأرض «... وكأننى بالفعل استعدت للحياة سيد أفندى المغدور» ص ٩٧.

ولعل الكاتب أدرك هنا أن عليه أن يجمع بعض الخيوط المبعثرة (عن قصد) وأن يفصح عن اسم شخصية العمدة من خلال استرجاع الراوى لبعض الأحداث التى وقعت بينه وبين العمدة مع ذكر اسمه فى هذا السرد الاسترجاعى، كما أشرنا من قبل، بالتالى - مع كل ماأسلفنا - فإن تكوين المشاهد

التقنيات الأسلوبية ودورها في بناء النص

وترتيب الحلقات تصبح هنا - في هذا العمل - غير تقليدية، بل أصبحت تقنية ابتكرها الكاتب، وأفاد منها لتساهم بشكل فعال في بناء الرواية وفي تطور الحدث الروائي وبنيته.

ويلاحظ هنا أن الأحداث تسير تبعاً لرؤية الراوي وذاكرته وأهمية الأحداث بالنسبة له وهو ما يتطلب من الراوي تقديم بعض المشاهد أو الحلقات على غيرها.

ثانيا: مدى تطور الحدث الروائي وبنيته:

يختلف منحنى التطور للحدث الروائي في هذا العمل بين حكايات الرواية الثلاث وإن كان يأخذ شكلاً تصاعدياً من الدرجة الأدنى إلى الدرجة الأقصى.. متحركاً ومراوغاً، صاعداً وهابطاً.. دون توقف، باستثناء الحكاية الأولى «النسافة وزمانها» الذي ينتهي مدى هذا المنحنى ببلوغ الحدث الروائي درجة تطوره القصوى التي أحدثها الصراع بين شخوص هذا الجزء الروائي الذي نرى فيه حركة تطور الحدث الروائي أكثر سرعة، ذلك أن الأحداث وتطوراتها جاءت كثيرة، مكثفة، لكنها ليست منفتحة، منطلقة، بل إن أحداثها جاءت نهائية.. قاطعة، ويبدو أن الكاتب قد تنبه إلى ذلك فأضاف في آخر هذه الحكاية الأسطر الأربعة التي أشرنا إليها حتى يتواصل هذا الجزء مع الجزء التالي ويكون منفتحاً عليه، لا نقصد التواصل الزمني، بل كي لا ينتهي هذا الجزء ببلوغ منحنى تطور الحدث درجة تطوره، أو تصاعده القصوى التي تبرزها مشاهد النهاية في الرواية التقليدية.

على العكس من ذلك نجد الحكايتين التاليتين «المغدور وأيامه» و«سلمان ودَواره» تعتمدان على الكتابة المشهدية ولا تعبر درجة تطور الحدث فيهما عن نهاية، إذ أن منحنى تطوير الحدث فيهما منحنى متعرجًا لا يصنع مشاهد نهائية كما في الحكاية الأولى ولعل ما أسلفنا ذكره في تناولنا لبنية الحدث الروائي يكون قد أوضح هذه المسألة.

استشراف أفق الحدث الروائي:

إن استشراف أفق الحدث الروائي يدخل هنا ضمن تقنيات البنية التكاملية للحدث الروائي التي يسهم في نسيجها تطور الحدث الروائي وبنيته وكيفية تكوين المشاهد وترتيب الحلقات.

ولأن الكاتب يتعامل مع الحدث باعتباره تقنية سردية فإن استشراف أفق الحدث الروائي هنا هي تقنية أخرى تتداخل بمكوناتها الأسلوبية التي تكون أكثر عمقًا وأكثر علاقة بالقارئ مع تطور الحدث الروائي وبنيته بهدف إبراز هذا التطور فيما بعد.

وتأتي علاقة هذه المكونات الأسلوبية بالقارئ نتيجة لبساطتها وسلاستها لأنها تعتمد على أسلوب «الحكي» العادي الذي أبرزه تضافر هذه المكونات من تمهيد وتشكيك وتأجيل وتبرير وتأكيد للحدث مع بعض مكونات بنية السرد اللغوية.

وتمهيداً لتطور الحدث يأتي دور استشراف أفق الحدث الروائي من خلال بعض الأحداث التمهيدية التي ترمز لما سيؤول إليه الحدث فيما بعد فالنسافة - مثلاً - التي ستصل إلى أعلى مكانة في الكفر نجدها في أول لقاء لها مع المدندش...

«- وديني لحضرة جناب العمدة يامدندش...»

«- قالتها برجاء وصدق وعشم جعلني أشعر بأنني على استعداد لأن أسلمها روحي إذا طلبت....» ص (١١).

وقبلها على لسان المدندش «.... أقول لكم الحق، تعاطفت معها» ص(٩).

وأيضاً «عرفتها بالأجران في كفرنا في كل مواسم الحصاد، ثم ذاعت شهرتها وذاع صيتها فوصل إلى كل بلدان الناحية ويطلبونها بالإسم العبدة البربرية أو البربرية النسافة، اتفق كل الناس أنها أبرع من أمسك بالغربال...» ص (١٤)، أيضًا، تمهيداً لما ستكون عليه هذه المرأة «يتحدثون عنها النسافة وكأنها الوحيدة التي تستحق الإسم وكأنه قبل أن تجئ لم تكن هناك نسافات ولا نسف» ص (١٤)، هذه الأحداث لم تكتب بعفوية بل هي تمهيدات حكائية تشير لما سيؤول إليه الحدث فيما بعد.

بالإضافة إلى التمهيدات الحكائية لتطور الحدث نجد مكونات التشكيك في الحدث، في هذه البنية يعتمد السرد على أقوال الناس دون تأكيد من الراوي مع وقوع الحدث، مثل قول الراوي «.. قالوا إن العمدة عمل كل الممكن والمستحيل ليحصل لها على معاش باعتبارها أرملة المرحوم فرج الله...» ص (١٤)، وفي ذات الفقرة «...» وقالوا إنه ساعدها في امتلاك الدار من كل الورثة غير المقيمين فيها...» ثم يتأكد للقارئ من خلال وعي الراوي المفاجئ للحدث الذي ينبه القارئ للحدث، قائلاً: «... والحقيقة التي أعرفها أن المرأة أرادت أن تؤمن وجودها فدارت على بيوت الورثة وهي تسحب عيالها تستدر العطف وتطلب التنازل عن حصص هزيلة من ميراث هزيل...» (ص ١٤) وتأكيداً لبنية التشكيك وتصاعدها نجد قول الكاتب على لسان المدندش: «قالوا أن الصول مات مسموماً بيد الولد، أو لحسابه، وقالوا مات مغموماً من طول لسان الولد...» ص (٣١)، كل هذه الأمثلة وغيرها تبرز بنية التشكيك التي تعتبر أحد عناصر «الحكي الشخصي» واستطراداً للسرد يفصح الكاتب عن بنية التشكيك في قوله على لسان المدندش أيضًا «وقلنا إن الحكاية من أساسها مشكوك فيها تحتاج إلى أكثر من إثبات..» ص (٣١).

استمراراً لبنية التشكيك نجد في الحكاية الثالثة على لسان الراوي: «سمعت أن سلمان بنى دواره في آخر زمام الكفر من ناحية البندر...» ص (١١٢)، كذلك الحوار الذي دار بين طرفين حول (سلمان) وأمواله، وما إذا كانت هذه الأموال من تجارة مشروعة، أم من تجارة غير مشروعة... من تسمين العجول ومزارع الطيور، أم من تجريف الأرض وتجارة المخدرات ص (١١٤) دون أي تدخل من الراوي الذي يظل محايداً لإبراز هذه البنية وإنجاحها.

كذلك قول الراوى «... هل مات سلمان فى جلده وغاب عن وعيه خلال اليومين بليلتين التى جرى فيها فرز الأصوات؟، ص (١٣٢)»... وغيرها من الأمثلة التى تؤكد هذه البنية السردية التى تحقق التواصل مع القارئ لاختلاطها بماء الواقع

مع التشكيك فى الحدث نجد تأجيل الحدث على المستوى السردى رغم وقوعه بالفعل على المستوى الزمنى، وهناك الكثير من الأمثلة التى تؤكد ذلك، مثلاً، قول الراوى: «لايهمنى على الأقل لأننى سوف أبوح لكم بكل شىء فى الوقت المناسب، ص (٣٦)، وأيضاً.... «وسوف أبين لكم ذلك فى وقت آخر...» ص (٣٧)، وغيرها الكثير والعديد من الأمثلة، ولأن الرواية تدور على لسان راوٍ موجود يسرد سيرته الذاتية متداخلة مع أحداث الرواية فإنه إن لم يكن موجوداً فى حدث ما، فإنه يلجأ إلى أقوال الناس مثل قوله كثيراً: «قالت الناس.... أو قالوا، وهكذا، مشككاً فى الأحداث القليلة التى يغيب عنها، فى ذلك وعى من الكاتب بحدود الراوى الحاضر الذى يختلف عن الراوى الغائب العليم الذى قد يسرد كل شىء.

(٣)

بنية السرد اللغوية:

إذن السؤال الآن.... ماهى لغة السرد الروائى التى حقق بها الكاتب هذه البنى اللافتة... السابقة؟ وماهى مكوناتها البنائية؟

نستطيع القول بأن اللغة فى هذه الرواية تتدرج من الفصحى بمستواها العادى إلى العامية التى تتسق مع الطرح حيث تتداخل معها اللهجة الريفية لأبناء القرية المصرية التى تقوم على المقولات الريفية والأمثال الشعبية وبالتالى نجد هذه المقولات والأمثال منتشرة فى الرواية سواء كانت على لسان الراوى/ المدندش، أو على لسان شخوص الرواية.

إذن أول مايمكن أن نتعرض له فى هذا الصدد هو توظيف لغة السرد الروائى للهجة الريفية وإتخاذها للمقولات الريفية والأمثال الشعبية أفقاً لها.

ونلاحظ أن الحكاية الأولى «النسافة وزمانها» أكثر الحكايات الثلاث توظيفاً لهذه البنية اللغوية لأنها تدور كل أحداثها داخل الكفر بإستثناء مشهد استرجاعى واحد دارت أحداثه فى بلاد النوبة، على عكس الحكايتين التاليتين تجمعان بعض الشخوص التى تعلمت فى البندر أو فى القاهرة مثل «سيد أفندى» وأصحابه فى الحكاية الثانية «المغدور وأيامه» «سلمان ابن بنت هارون» محور الحكاية الثالثة «سلمان ودواره» ويتركز هذا التوظيف اللغوى للرواية حتى يقوم بدور أساسى فى عملية الاتساق والتضافر بين المكان/ القرية، واللغة / اللهجة الريفية.

ويمكن أن نلقى الضوء على بعض مما جاء بالرواية على سبيل المثال وليس الحصر...

على لسان المدندش - مثلاً - «الناس فى كفرنا يولدون البغلة ويعملون من الحبة قبة» ص (٥)، «ولا لى فى الثور ولا فى الطحين» ص ٦، «وهى خارجة من دار النسافة ويامولاى كما خلقتنى» ص ٧، «وليس فى كل مرة تسلم الجرة» ص ٧، «وبحرها الغويط الذى لايعرف الناس قراره» ص١٥، «وتركت الدار على البلاط» ص ٣٥، «ومال تجيبه الرياح تأخذه الزوابع» ص٣٥و «ناس بيوتها من زجاج لكنها لاتكف عن رمى الناس بالطوب» ص٤٧، «وأنا فى عرضك وطولك، وأنا وقعت من السما وأنت تلقتنى» ص ٧ على لسان عصام بن النسافة «ومش كل حبة لها كيال» على لسان النسافة ص١٣، وفى الحكاية الثانية على لسان المدندش: «أنت تؤذن فى مالطة يامدندش» ص ٤٧ «ويعارك الناموسة إذا زنت على مقربة من أذنه» ص ٤١، «والضوفر مايبطلعش من اللحم»، «وضاعت الهدايا على الساعين والصيادين فى الماء العكر»... إلى آخره وفى الحكاية الثالثة «لا العين بتعلا على الحاجب ولا المية بتطلع العالى» ص ١٠٣، «وهل مات سلمان فى جلده» ص ١٣٢ حتى أن المؤلف أحياناً يبتكر فى هذه المقولات الريفية كقوله - مثلاً - على لسان المدندش «ركب دماغه عناد البغل الإسترالى» ص ١٣٣، وهكذا، إذ تمتزج الأمثال الشعبية مع اللهجة الريفية مؤسسة للغة تواءم الطرح والمناخ الروائيين، خاصة أن بنية لغوية أخرى ساعدت فى هذا التواءم وجاءت بنفس الصيغة اللغوية هى بنية السخرية، التى نجد صداها دائم التردد على لسان الراوى كقوله جملاً ساخرةً عن الكفر على طول السرد مثل «كفرنا مفتوح على البحرى» «وكفرنا البرتقالى» وكفرنا الدندراوى» وكفرنا المشمشى فى الزمن المشمشى» وكفرنا الملاوع» وكفرنا الهفتان» كفرنا المستكاوى» والعنابى» والقراقيشى» والبنفسجى» والنعناعى» والبرقوقى» والنورى»... وهكذا.

ولأن الكاتب هنا يجيد الحكى بموهبة.. الحكى بمعناه البسيط الذى يدعونا أن نقول عنه أنه «كاتب حكاء» أفاد من موهبته ووظف بنية لغوية سردية يمكن أن نسميها «بنية استفتاحية» تقوم على الحكى الشخصى تجذب القارئ إلى الأحداث، مثل أن يستفتح السرد بجملة حكائية من هذا النوع الذى يجذب القارئ، كبدايته للحكاية الأولى بقول الراوى «سوف أحكى لكم حكاية الست النسافة» واستفتاح الحكاية الثانية على لسان الراوى بقوله «سأحكى لكم عن أيام المغدور» كذلك بدايته لكثير من الفقرات الروائية بجمل استفتاحية تواءم هذا الحكى الشخصى، مثل: «أنتم تعرفون أن كفرنا مفتوح من كل نواحيه على البحرى، ناس تدخل وناس تخرج الناس ياناس أنواع ص ٣٥ وهذه الجملة تعتمد على السخرية والإستفتاح التى لابد وأن يعقبها الإستطراد فى الحكى.

كذلك هناك العديد من الجمل الإستفتاحية التى تنتشر بالرواية، مثل «أحكى لكم إذن عن ضرورة الطاعة» ص ٦٣ «وبينى وبينكم أنا مكتوم وأرغب فى البوح بالأمس... ص ٩٢، «وسأحدثكم عن يتم الفقراء....» ص ١٠١ و قوله «نحن اتفقنا على كل شىء ياناس...» ض ١٠٨، «وتعالوا نتأمل البنايات الجديدة....» ١٠٨ و أيضاً «سمعت أن سلمان بنى دواره فى آخر زمام الكفر....» ص ١١٤ وغيرها الكثير والكثير من الأمثلة التى تعتمد على لغة الحكى الشخصى مع تركيزها على التقديم والتأخير أو الإشارة إلى الحدث ثم الحكى عنه، كما أن لغة التسويف تكون عاملاً مشوقاً جاذباً للقارىء وبالطبع فإن هذه التقنية اللغوية الاستفتاحية الحكائية يلزمها لغة استطرادية تكملها نحو تأسيس بنية حكائية خاصة تسهم فى تشكيل تكوين بنية السرد اللغوية داخل هذا العمل الأدبى كذلك نجد أن هذه البنية اللغوية تتطور وتتغير داخل الرواية وتتحول

التقنيات الأسلوبية ودورها فى بناء النص

أحيانا إلى لغة استطرادية استفتاحية فنجد مواصلة السرد تأتى بشكل استفتاحى بهذه الصيغة الحكائية البسيطة «نرجع لحكاية الخيط العنكبوتى الواصل بينى وبينه،...» ص ٤٢، «نرجع لحكاية سيد أفندى» ص ٤٧، «ونرجع فى الكلام إلى عمدة كفرنا» ص ٦٢، وأيضًا «نحن اتفقنا على كل شىء ياناس» ص ١٠٨ و «أحكى لكم إذن عن ضرورة الطاعة..» ص ٦٣ وهذه الجمل وغيرها ظهرت فى الرواية كبداية للفقرات أى أنها لعبت كصيغة استفتاحية استطرادية تعلى مواصلتها للسرد من جهة وبدايتها الافتتاحية لسرد جديد من جهة أخرى.

بالإضافة إلى ماسبق فإن بنية السرد اللغوية وظفت الصورة الشعرية كلغة تعبيرية إيحائية تتضافر مع بنية الحكى الشخصى وهو ماتلمسه فى العديد من المواضع فى الرواية، وتتداخل مع هذه البنى اللغة الحوارية، والمنولوج الداخلى ـ بشكل محدود ـ واللغة المشهدية أو لغة التصوير السينمائى.

إذن هذه البنى التى تكونت من توظيف للمثل الشعبى والمقولة الريفية ولغة الحكى الشخصى بجانبيها الاستفتاحى والاستطرادى، واللغة التعبيرية واللغة الحوارية والمنولوج الداخلى، واللغة المشهدية، شكلت الشبكة الدقيقة للعلاقات الداخلية للغة السرد الروائى منتجة بذلك بنية السرد اللغوية لهذا العمل.

أما اللغة المشهدية التى لعبت كاميرا التصوير السينمائى فيها دوراً بارزاً والتى وظفها الكاتب فى مشاهد معينة تطلبت ذلك، فإنها وبحق جاءت بشكل جمالى يحول القارئ إلى مشاهد يستمتع بما تنقله له (عدسة) الكاتب التى تلتقط الأشياء والمشاهد، وهو مايثير خيال القارئ.

وهناك العديد من المشاهد الروائية التى يمكن أن نرصد فيها هذا التصوير السينمائى، منها المشهد الآتى: «قلت لها وأنا أتداول خيارتين وأمسحهما فى ذيل جلبابى وأناولهما للبنتين المترددتين فى الأخذ لولا التشجيع...» ص ٩ هنا تسلط الكاميرا عدستها على المدندش وتنتقل مع حركة يديه التى تأخذ الخيارتين ثم تمسحهما فى ذيل الجلباب ثم تنتقل مرة أخرى لترصد من منظور قريب التردد فى وجهى البنتين.

إذا نظرنا إلى المشهد التالى لوجدنا الكاميرا تتحرك بأسلوب فنى أكثر براعة فى التصوير السينمائى «بدن مرمى محاط بذيول جلابيب الخفراء والعمدة مسنود على حديد الكوبرى وسط رجاله يشيرون إلى كل خارج من حدود الكفر بالرجوع، اقتربت أنا من حضرة جناب العمدة وسألت وجاوبنى..» ص ٣٦، وهنا الكاميرا تسلط عدستها من منظور قريب جداً فى بداية المشهد على البدن المرمى على الأرض فقط تركز عليه ليكون الشئ الوحيد الذى يسيطر على خيال القارئ فهو فقط الذى تسيطر عليه عدسة (الكاميرا) دون أن تظهر أشياء أخرى ولاتغفل الكاميرا ذيول جلابيب الخفراء الذين يحيطون البدن، ثم تنتقل الكاميرا من منظور بعيد إلى العمدة المسنود على حديد الكوبرى ترصد بعدستها من نفس المنظور رجاله الذين يحيطونه وهم يشيرون إلى كل خارج من حدود الكفر بالرجوع، وهنا يتجلى الصدق الفنى للكاتب لأن أول مايلفت الرائى هو البدن والدم، مشهد فى منتهى البراعة والذكاء من الكاتب الذى يعى تماما كيف يرصد المشهد كيف يثير خيال القارئ من خلال الوعى والإفادة بأدوات السينما، ويعى مالايمكن أن تغفله العدسة عن تصويرها لجسم ما.

ولننظر إلى مشهد آخر «كنا مثل جيش محمد على الطالع لفتح عكا، البسطامى ومرعى فى الأمام على كتفيهما البندقيتان، وأنا والعبدة البربرية حاملة الولد، على كتفها الأيمن وأنا أحمل البنت الأكبر هذه المرة بينما تحمل البربرية البنت الأصغر على صدرها والناس تطل ولاتفهم، يتبادلون الهمس بعدما نعبر، وعند البوابة وجدنا عشرات الرجال من أولاد عوف يتقدمهم شبل المندسى الذى اقترب من البربرية واختطف الولد بشوق ولهفة يشبعه تقبيلاً وضماً ثم يفعل نفس الشئ مع البنتين وكلنا فى دهشة...» ص ١٢.

فى هذا المشهد الذى قسمناه بالأقواس إلى قسمين نرى أن العدسة ركزت من منظور أمامى لترصد البسطامى ومرعى ـ والمدندش والنساقة وهما يحملان الأطفال ولأن الكاميرا ثابتة هنا فإنها ترصد ردود فعل الناس واندهاشهم الظاهر فى عيونهم وهمساتهم بعد عبور الموكب.

فى القسم التالى من المشهد قد وصل الموكب إلى مرساه يكتمل المشهد، وهنا تنتقل (الكاميرا) مباشرة للجزء التالى من المشهد لتصور بوابة أولاد عوف وعشرات الرجال الذين وجدهم الموكب عند وصوله وهنا إفادة من تقنية المونتاج بجانب لغة التصوير السينمائى. فلا يوجد ماينقل من علاقة بين الخفر والمدندش، أو بينهم جميعاً وبين الغريبة الوافدة إلى الكفر.

والحقيقة أن الرواية فى حكاياتها الثلاث تزخر بكثير من المشاهد التى وظف فيها الكاتب لغة التصوير السينمائى وأفاد من تقنية المونتاج فى العمل السينمائى ماقدمناه فى هذا الصدد ليس سوى نماذج للتعرف على أحد مكونات البناء السردى للرواية. ■

الهوامش:

(١) دار الهلال ١٩٩٦

(٢) صدرت الرواية الأولى «الناس فى كفر عسكر» ١٩٧٩، والثانية «حكاية شوق» ١٩٩٢



الملف:

الشعر:

القصص:

سيوران:

لست متشائما
فى الحياة ابتذال المادة

إعداد وترجمة

أحمد عثمان

سيوران cioran .. كاتب فرنسى شهير من مواليد ٨ إبريل/ نيسان ١٩١٠ برازنيارى (رومانيا). من ١٩٢٠ إلى ١٩٢٧، درس فى ليسيه سيبوى SiBui. انتظم فى دراسة الفلسفة بجامعة بوخارست، حازت أطروحته «حول برجسون» على درجة الليسانس الرومانية. كتابه الأول: «على ذرى اليأس» (١٩٣٤، بالرومانية)، يكشف تأثره، وكذا ارتباطه بالبرجسونية.

فى ١٩٣٧، أصدر «دموع وقديسون» بالرومانية، هذا النص محل نزاع، مثير للجدل، كان ثمرة أزمة دينية حلت به، وفى نفس العام، حاز على منحة دراسية فى فرنسا من قبل المعهد الفرنسى ببوخارست. منذ حط قدميه فى باريس، لم يبرحها قط، حتى وفاته قبل أشهر قليلة، فى منتصف العام ١٩٩٥.

منذ البداية، لم يكتب سوى مقطعات / شذرات، تغلب عليها الحكمة الفلسفية: «أغلب النتاجات كتبت من خلال ومضات المحاكاة، رعشات محفوظة وانخطافات مختلسة.»، تلك مقاربة إلى حد ما، للسوريالية، بلغة مميزة، رافضة / متمردة، حارة وسلسلة، كتاباته قريبة لما أنتجه بلانشو (ألم يعلق مرةً على هذا النوع فى الكتابة: «يعمل على تدمير الظاهر والباطن، الواقع والممكن، الفوق والتحت، الجلى والخفى»)، نوفاليس، نيتشه («العلم المرح» بالأخص، «هكذا تحدث زرادشت»)، باسكال، يهاجم، بل ويتطاول سيوران فى كتابه «موجز التفسخ» (١٩٤٧، بالفرنسية: أول ماكتب بهذه اللغة) على المباشر واللاآنى، بحنق شعرى متوتر، إذ إنه يتمشى فى عصرنا، تاريخنا وإنساننا، ونظرته لامبالية (على الرغم من الترحيب الذى لاقاه وكتاباته، إلا إنه لم يهتم

وانزوى بعيداً ، فى مسكنه عن الوسط الأدبى الفرنسى ولم ينخرط فى أى تنظيم سياسى - ألا يقتل هذا الشكل «الهجين» أية موهبة خلاقة حقيقية بدعوى الالتزام ، مزحة الچدانوفيين وحبيبهم التى تثير الضحك وتسبب العته والبله؟: من الممكن النظر ومتابعة الأشكال البهلوانية ومنتوجهم الرث سواء فى ظل هذه الأنظمة التوتاليتارية أو آثارها العاشقة لسنوات، ضرب من «السيكورتاتا» الثقافيـــة فى عهـد شاوشيسكو- ولذا كـان هذا «الرجل بلا سيرة » - كما كان يحلو أن يسمى نفسه - بوهيمياً ميتافيزيقاً .) حيث تخلى عن التمرد الفكاهة ، بكل صفاء الذهول.

منذ أول فقرة إلى آخرها، يتأكد - فى كتابته - نفس الوسواس، الذى يحافظ على مزية القلق والبسمة (السخرية، ربما) فى آن واحد، وهى مشحونة بجملة تناقضات: الزهد والعزلة والصوفية والتأمل الميتافيزيقى من جهة والبوهيمية واللامبالية واللهو والسخرية والفوضى من جهة ثانية ، لذا درج نتاجه تحت الوجهة المقطعية لديوان أفكار Récueil de PENSES، وقورة وهزلية فى آن واحد.

* من نتاجه: «على ذرى اليأس» (١٩٣٤)، «دموع وقديسيون» (١٩٣٧)

«أقيسة المرارة» (١٩٥٢)، «عن سيئات المولد» (١٩٧٣)، «تمزق» (١٩٧٩)

● **مقطعات من «أقيسة المرارة»**

فى حالة الغباء ، حسنة التوجيه، هناك جاد يستطيع إجراء عملية ضرب مجموع الروائع الأدبية.

*

دون تشككنا فى أنفسنا، ارتيابنا خطاب ميت، قلق مألوف، مذهب فلسفـى.

*

تاريخ الأفكار تاريخ حقد المنعزلين.

*

بلوتارخ، اليوم ، يكتب : «الحيوات الموازية للفاشلين».

الرومانسية الإنجليزية مزيج فرح للمديح والمنفى والسل، بينما الرومانسيةالألمانية مزيج مرح من الكحول، الإقليم والإنتحار.

*

بعض العقول، رغبت العيش فى قرية ألمانية خلال العصر الرومانتيكى، فلنتخيل معاً چيرار (ڤون) نرڤال فى توبينجين أو هيدلبرج!

*

جلّد الألمان لايعرف حدوداً، ذاك حد الجنون: نيتشه تحمله أحد عشر عاماً، هولدرين تحمله أربعين عاماً.

*

«المجرد الحقيقى جدير بالحب» ــ من هنا تتأتى ثغرات فرنسا، رفضها للغامض والضبابى، ما هو ضد ــ الشعر، ما هو ضد - الميتافيزيقيا.

*

أفضل من ديكارت، بوالو يقدر فوق كل شيء الشعب، ويراقب العبقرى.

*

شكسبير: خذ موعداً مع وردة وفأس.

*

أضاع عمره، أى بلغ القصيدة ــ دون دعامة للموهبة.

*

فقط العقول السطحية تقتحم الفكرة بلباقة.

*

كان من السهل أن يكون «عميقاً»: لم يكن علينا سوى أن نتركه يهجم بكل عيوبه.

*

كتاب، قبل أن يتهدم كل شيء، لايمزق نفسه، لذا نزداد حدة.

*

«منابع» الكاتب خِزْيُه، ذاك الذى لايكتشفه بنفسه أو يخفيه، يضمرالانتحال أو النقد.

*

كل غربى مضطرب يفكر فى بطل دوستويفسكاوى لديه حساب جارٍ فى بنك.

*

مع بودلير الفسيولوجى درج فى القصيدة، مع نيتشه درج فى الفلسفة. بواسطتهما، تواترات الأعضاء تثير الغناء والمفهوم. محظوران على الصدفه، ألقى بودلير على عاتقهما التأكد فى حالة المرض.

*

سر ــ لفظة نستخدمها كى نخدع الآخرين، كىْ نجعلهم يعتقدون أننا أكثر عمقاً منهم.

*

المتشائم يجب أن يخترع مع مطلع كل يوم حججاً أخرى للوجود: إنه ضحية «معنى» الحياة.

*

لمن شم الموت، أية عزلة مثل روائع الكلمة تأتيه؟

*

«كان لديه موهبة: غالباً لم يهتم أحد به. نسى - هذا ليس من الإنصاف: لم يعرف اتخاذ حذره كىْ يصبح غير مفهوم.»

*

الشاعر: ماكر يستطيع التبرم فى انتظار السعادة، يَجِد فى الإرتباك الذىَ يحاصره من جميع الجهات، ثم تشفق الذرية الساذجة عليه...

*

أغلب النتاجات كُتبَت فى خلال ومضات المحاكاة، رعشات محفوظة وانخطافات مختلسة.

*

مسهب بطبيعته، عاش الأدب من تكدس الألفاظ، سرطان الكلمة.

*

أن تكون حداثياً مارس الاستعصاء.

*

كل فكر يجب أن يستدعى خراب البسمة.

*

كل مفكر، فى بداية عمره المهنى، يختار رغماً عنه الديالكتيك أو القفزات البكائية.

*

على الرغم من أن الطبيعة والبسيكولوجيا وجدتا منذ زمن، فإن الألم يسحق المادة، والكآبة تسحق الروح.

*

نحن جميعاً هزليين: نعيش على مشاكلنا.

*

السأم يساوى بين الألغاز: ذلك هو التخيل الإيجابى.

*

السعاد نادرة إلى حد كبير: إننا لانبلغها إلا بعد الشيخوخة، فى الهرم، تلك مكانة قابلة للفناء.

*

اعتراض ضد العلم: هذا العالم لايستحق أن يكون معروفاً.

*

حينما تبحث الفكرة عن ملجأ، يجب أن تكون مسوسة، لئلا تجد سوى ضيافة العقل.

*

حينما يوجد أو لايوجد حل للمشاكل، هذا لايثير الاضطراب سوى للأقلية، بحيث إن الإحساسات لاتمتلك أى منفذ، لاتنفذ إلى شىء ما، تفقد ذاتها، ها هى ذى الدراما اللاواعية لكل شىء، هاهو ذا الانفعالى غير القابل للحل، حيث يتألم كل فرد دون أن يفكر فيه.

*

مع كل فكرة تنمو بداخلنا، شىءما يتعفن بداخلنا

*

كل مشكل يدنس معجزة، وبدوره المشكل مدنس بحله.

*

هل أتحمل يوماً ما، دون محبة جنونى الذى وعدنى بالحكم الأخير فى الغد؟

*

نعانى: العالم الخارجى يتكون...، نعانى أكثر مما سبق: يتلاشى. الألم لايكونه إلالفضح الزيف.

*

الواقع يصيبنى بالربو.

*

الفيلسوف «السخى» ينسى بسخريته أن نظاماً وحيداً يحب الحقائق الضارة.

*

نحو حكمة نباتية:: أنكر علناً قتلتى لأجل بسمة شجرة...

*

الشحوب يكشفنا حتى يفهم الجسد الروح.

*

بعروقك الملآنة بالليالى، لم تتحصل على مكانك وسط الناس، لم تتحصل إلا على كتابة قبرية وسط السيرك.

*

إذا كان الاعتقاد، السياسة أو البهيمية ينقضون على اليأس، فإنهم لايصيبون السوداوية بأذى: لن تنتهى إلا بدمنا.

*

السأم قلق خفى، الكآبة بغض حالم.

*

أحزاننا تطيل المعجزة التى تدهش المومياوات.

*

يوتوبيا سوداء، القلق الوحيد يقدم لنا إيضاحات حول المستقبل.

*

«أنا مثل دمية محطمة سقطت عيناها داخلها»

*

هذه الجملة لمريض عقلى تزن أكثر من نتاجات الاستبطان العديدة.

*

بالقرب من السأم الذى ينتظرنى، ما يسكننى يتبدى - بصورة ممتعة - لى غير محتمل بحيث أضطرب وأنا أنهك القاتل به.

*

فى عالم دون سوداوية، تتجشأ العنادل.

*

أهناك من يستعمل لفظه «حياة»؟ أتعرفون إنه مريض.

*

كى نطلع على الحزن، صناعة الغموض اليدوية، البعض يطرح ثانية، البعض يطرح حياة.

*

لانستطيع السعى إلا بالعمل طوال فترة محددة: يوم، أسبوع، شهر، عام، عشرة أعوام أو حياة عريضة. إذن، بعذاب، جلبنا أفعالنا إلى الزمن، فإن الزمن والأفعال يتبخران، وتلك هى مغامرة الـ «لاشىء»، تكون الـ «لا»

*

مبكراً أو متأخراً، كل رغبة يجب أن تقابل فتورها: حقيقتها.

*

وعى الزمن: انتظار الزمن.

*

بفضل السوداوية - هذا تسلق الكسالى - نرتقى فى فراشنا الذرى ونحلم فى الأعالى بالهوى.

*

نتضايق أى نمضغ الزمن.

*

المقعد، المسئول الكبير، مصدر «روحنا».

*

أعد بسهولة العذابات إذا كان لايرزح العقل أو الجنون تحتها.

*

بحثت فى نفسى عن نموذج خالص. كىْ أحاكيه، وضعت نفسى فى جدل الخمول. بالتأكيد، لطيف ألا ينجح؟.

*

اشمئزازنا؟ ـ انحناء اشمئزازنا نفسه.

*

حينما أضبط حركة تمرد ى، أبتلع منوماً أو أستشير طبيباً نفسانياً. جميع الأوساط طيبة لمن يتبع اللامبالاة دون أن يكون ميالاً لها.

*

من يفقد الفرح، تنقصه الصرامة. أتأمل، من جهة أخرى، منطق الحوصلة المرارية.

*

بين السأم والانخطاف، تنبسط تجربتنا فى الزمن.

*

للمياه لون الغرق.

*

السيرورة: احتضار دون خاتمة.

*

السعادة: اشتهاء لايشبعه البؤس.

*

دون كيشوت يعرض شباب الحضارة: يبدع حوادث ـ لانعرف كيف نهرب ممن يضغط علينا ـ

*

الشرق ينحنى على الورود والرفض. نقاومه بالآلات والجهد، وهذه السوداوية انتفاضة الغرب.

*

مولود بروح عادية، طلبت منه روحاً أخرى للموسيقى: هذا الهدف بداية عذابات لامتوقعة.

*

دون إمبريالية المفهوم، الموسيقى تأخذ مكان الفلسفة: تلك هى جنة الوضوح الضمنى ووباء الانخطاف.

*

بيتهوفن أفسد الموسيقى: أدخل قفزات المزاج إليها ، وترك الغضب يتسلل إليها.

*

الموسيقى ملاذ الأرواح التى جرحتها السعادة.

*

الموسيقى، نظام وداع، تستدعى الميتا فيزيقيا؛ إذ إن نقطة البداية لن تكون الذرات، وإنما الدموع.

*

ربما ارتكنت كثيراً على الموسيقى، ربما لم آخذ حذرى أمام بهلوانية العمر، أمام دجل الفائق الوصف.

*

الإنسان سر الفاجعة.

*

أمة تتلاشى حينما لاتستجيب للحن الجوقى: الانحطاط موت آله «الترومبيت».

*

الارتيابية مثيرة لمشاعر الحضارات الشابة، والحياء مثير لمشاعر الحضارات العتيقة.

*

كتاب حول الحرب ـ مثل كتاب كلاوزڤيتز ـ يبدع «كتاب وسادة» للينين وهتلر. وما زلنا نسأل حتى اليوم لماذا هذا العصر منقاد!.

*

كل الكوارث، الثورات، الحروب، الاضطهاد ـ تتولد فىّ «تقريباً»... منقوشة على الراية.

*

خلال الذعر، نحن ضحايا «عدوان» المستقبل.

*

القلق ـ أو تعصب الأسوأ.

*

أعتقد فى تحية العالم، مستقبل «السيانور»

*

هل يفيق الإنسان من الضربة القاضية التى أتت به إلى الحياة؟

*

سر تكيفى مع الحياة؟ ـ أغيرّ اليأس كما القميص.

*

الحقيقة؟ موجودة لدى شكسبير، ـ فيلسوف لن يتملكها دون أن يتفجر ونظامه.

*

أى حزن ينتابنا حينما نرى أمماً عظيمة تقول مزيداً فى المستقبل!

*

ألف عام فى الحروب دعمت الغرب، قرن من «البسيكولوجى» أعاده إلى النباح.

*

بالاتصال مع الفرنسيين، نتعلم أن نكون بؤساء بكل ظرف.

*

لايسهر أحد حول عزلته إذا لم يعرف أن يكون ممقوتاً.

*

نكف عن أن نكون شباباً فى اللحظة التى لانختار فيها أعداءنا، حيث لانكتفى بمن تحت قبضاتنا.

*

فقدت خلال الاتصال مع الناس طزاجة عصابيتنا

*

الحياة، ــ ابتذال المادة.

*

نماذج الأسلوب: السب ، التلغراف والكتابة القبرية

● مقطعات من «عن سيئات المولد»

*

«منذ وجدته فى العالم» ــ هذه الـ «منذ» تتبدى لى محملة بدلالة شبه مرعبة لاتحتمل.

*

لا أفعل شيئاً، هذا مفهوم. لكننى أرى الساعات تمضى ــ مما يستدعى محاولتى أن أملأها ثانية.

*

حاجة طبيعية لفقدان السعادة. أحببت أن أكون سيف الجلاد.

*

أية معجزة تشبه الإحساس! الانخطاف نفسه لايساوى – ربما – شيئاً على الإطلاق.

*

ما عرفته فى الستين من عمرى عرفته جيداً فى العشرين. أمضيت أربعين عاماً فى عمل غير مجد للتأكيد...

*

إذا كان الموت لايتملك سوى جوانب سلبية، «أموت» فعل متعذر تحقيقه.

*

أن تكون فى الحياة ــ فجأة، أصابتنى غرابة هذا التعبير، كأنها لاتنطبق على أى فرد

*

أحب أن أكون حراً، حراً ولهان، حراً مثل ميت ـ مولود.

*

إذا دخل فى صفاء اللبس تارة والتشوش تارة أخرى، يعنى أنها نتيجة وصفية سيئة مارسناها فى السمر.

*

هاجس الميلاد، يحضرنا قبل ماضينا، يفقدنا مذاق المستقبل، الحاضر والماضى نفسه.

*

فكرة، ذات أى شخص يتمثلها، يفقد شكلها، يتحول إلى شىء مضحك. حرمان النتيجة، لايستطيع الهروب من الممكن، يأخذ راحته فى ضعف الإرادة الدائمة، ينسى المولد.

*

Cioran, syllogismes DE L'amertume, gollimard, 1980

أين حواسى؟ تلاشت فىّ.. فىّ، وهذه الـ (فىّ) ما هى وإلا تبخرت حواسها؟.

*

بعد النظر النقيصة الوحيدة التى تعيدنا أحراراً ـ أحراراً في الصحراء.

*

لايوجد اختلاف بين الذات واللاذات، إذا خفنا منهما فى حدة معاً وبالتساوى.

*

من وجهة الموت، أتقلب بين المعجزة والعدم، بين الأهرام ومعرض الجثث.

*

فرصة نيتشة العظيمة أن ينتهى مثلما انتهى فى الهناءة!

*

لايكون متواضعاً منْ يكره.

*

لايجب أن نؤلف كتباً نقول فيها أشياء لانتجاسر على البوح بها لأى شخص.

*

الأفكار تأتى أثناء المشى، قال نيتشه. المشى يبدد الفكر، هكذا جاهر سنقارة تأسست الأطروحتان بالتساوى، إذن التساوى حقيقة، وكل أطروحة تأكدت فى فضاء الساعة، أحياناً فى فضاء الثانية...

*

ليس هذا وقت الانتحار وقتما ننتحر، دائماً، متأخرون

*

حينما نعرف بطريقة مطلقة أن كل شىء لاحقيقى، لانعرف حقاً لماذا نرهق فى إثباته.

*

كل وجهة نظر أو كل رؤية جزئية، مبتورة، غير كافية. فى الفلسفة وفى أى مجال آخر، الغرابة مردها تعريفات غير تامة.

*

ـ ماذا تفعل من الصباح إلى المساء؟
ـ أعانى

*

جملة لأخى بخصوص الاضطرابات والأوجاع التى تكابدها: «الشيخوخة هى النقد الذاتى للطبيعة».

*

الكتاب انتحار مؤجل.

*

المفكرون الأوائل يتأملون الأشياء، الآخرون يتأملون الإشكاليات. يجب العيش أمام الذات وليس أمام الروح.

*

إذا استطعنا الرؤية بأعين الآخرين، نتلاشى على الفور.

*

قلت لصديق إيطالى إن اللاتينيين «دون سر»، لأنهم منفتحون للغاية، شعب ثرثار، بحيث إننى أفضل شعوباً أنهكها الخجل، وأن كاتباً غير معروف فى الحياة ليس لكتاباته أى قدر، «هذا صحيح، أجابنى، حينها، فى كتبنا، نحكى تجاربنا، هذا ينقصه الحدة والعمق، إذ إننا رويناها مائة مرة من قبل.» بناءً عليه تحدثنا عن الأدب النسوى، عن غيابه فى البلاد حيث اجتحنا «الصالونات» والطائفية.

*

من الصعب أن نقرأ سطرًا لكليست kLEIST دون التفكير فى انتحاره. كأن انتحاره قدم كتابه.

*

فى الشرق، المفكرون الغربيون، الأكثر جدية، الأكثر غرابة، لم يأخذوا أبدًا على محمل الجد، بسبب تناقضاتهم. بالنسبة لنا، هنا بالتأكيد تقبع حجة الفائدة التى نجلبها. لا نحب فكراً، لكن الوقائع، سيرة فكر، التناقضات والانحرافات التى تعلق بها، قصارى القول العقول، التى لا تعرف أن تؤدى ما عليها مع العقول الأخرى، وبصورة أقل مع نفسها، تغش بواسطة النزوة عن الحتمية. أتلك علامة فارقة؟ شك للموارية فى المأساوية، أى شىء من القلق حتى مرحلة الاستعصاء عن الشفاء.

*

الاعتراف الوحيد الصادق يتكشف حينما ننجزه بصورة مباشرة - حينما نتحدث عن أشياء أخرى.

*

الحكيم من يرضى بأى شىء لأنه يتطابق مع أى شىء. انتهازى بلا رغبات.

*

لا أعرف سوى رؤية القصيدة التى يجب أن تكون كافية تماماً، رؤية إيميلى ديكنسون حينما تقول فى حاضر قصيدة حقيقية: إنها كفت عن الشعور بالبرودة حينما شعرت أن ناراً لن تدفئها.

*

عمل ينتهى حينما لا نستطيع تحسينه، على الرغم من أننا نعرف أنه غير كافٍ وناقص. بالتأكيد، تجاوزناه، حينما لا نتملك الشجاعة بإضافة فاصلة واحدة، وإن كانت ضرورية. وما يقرر درجة الكمال لأى نتاج، ليس حاجة الفن أو الحقيقة وإنما التعب وأكثر من ذلك القرف.

*

بقدر ما الفن يخترق الطرق، يتزايد الفنانون. هذا الانحراف يكف عن أن يصبح واحداً، إذا فكرنا فى الفن، على وشك النضوب، أصبح صعباً وسهلاً فى آن ما.

*

لا توجد كآبة محددة.

*

أن تكون عقيماً - بقدر من الإحساس! قصيدة خالدة دون موت.

*

اليوم الذى قرأت فيه القائمة بكل ما حوته من ألفاظ سنسكريتية تشير إلى المطلق، فهمت أنى أخطأت الصوت، البلد واللغة.

*

عدوان، إنهما رجل منقسم.

*

معظم خيباتنا مردها حركاتنا الأولى. أقل قفزة أثمن من الحرية.

*

ليس هذا هو الخوف من الالتزام.وإنما الخوف من الدجاج الذى يفسر أكثر من السقوط.

*

ترياق الضجر هو الخوف. يجب أن يكون الدواء أقوى من الألم.

*

كل فكر يشتق من إحساس معاكس.

*

يجب أن نتألم حتى النهاية، حتى اللحظة التى نكف فيها عن تخيل الألم.

*

لا نستطيع قول أى شىء. لهذا لا نتحصل على حد للكتب.

*

طيلة حياتى عشت مع إحساس البعد عن مكانى الحقيقى. إذا كان «المنغص الميتافيزيقى» ليس له أى معنى، وجودى يتلاءم معه.

*

قلنا إن استعارة «يجب أن تكون مصورة» - كل ما أنجزناه من أدب منذ قرن يتعارض مع هذه الملاحظة، لأن شيئًا ما عاش، إنها الإستعارة ذات النطاق المعرف، الاستعارة «المتسقة». ضدها لم تكف القصيدة عن التمرد، حتى إن القصيدة الميتة قصيدة ضربها الاتساق.

*

لا يوجد إحساس مخطئ.

*

أحس أننى حر لكننى أعرف أننى لن أكون حراً أبداً.

*

حذفت من قاموس مفرداتى لفظة إثر أخرى. انتهت المذبحة، لفظة واحدة نجت: الوحدة. صحوت.

*

يجب أن نعفى من جر الجسد. حمل ذاتى يكفى.

*

أحب القراءة كما يقرأ حارس البناية: أتماهى والكتاب والكاتب.

*

سنوات وسنوات كى أتيقظ من هذا النعاس الذى يأخذ الآخرون راحتهم فيه، ثم سنوات وسنوات، كى تهرب هذه اليقظة...

*

تعيش، أى تفقد أراضياً.

*

كل صداقة دراما غير قابلة للتشابه، تتمة جراح حادة.

*

النفى الدموى - ذاك هو الشكل المتحمل للنفى.

*

المعرفة غير ممكنة، وإن كانت كذلك فهى لا تقرر شيئاً. أياً كانت وضعية الشك. ماذا يريد، عم يبحث؟ لا هو ولا أى شخص آخر يعرف ما يريد. الشكوكية نشوة الطريق.

*

السعادة ضوء يفترسها ذاتها، ضوء لا ينضب، شمس فى أول الإصباح.

*

كل تأثير عميق محبب وجنائزى، أو الاثنان فى آن واحد.

*

شىء واحد مهم: الاعتياد على أن تكون مفقوداً.

*

كل ظاهرة انعكاس مدرج من ظاهرة كبيرة: الزمن نقيصة الأبدية، التاريخ نقيصة الزمن، الحياة نقيصة أخرى من المادة.
ما هو العادى إذن، ما هو الصحيح؟ الأبدية؟ إنها هى الأخرى، أيضاً، نقيصة الإله.

*

كل جيل يعيش فى المطلق: يتصرف كأنه يتوصل إلى القمة، وليس إلى النهاية ، نهاية التاريخ.

*

الثورات أفضل الأدب السيىء.

*

يستحق «البيض»، أكثر فأكثر، أن ينعتوا بـ «شاحبى البشرة» التى أطلقوها على هنود أميركا.

*

التقدم هو الظلم الذى يسبق كل جيل.

*

رؤيتى حول المستقبل محددة، إذا كان لى أطفال، أخنقهم فى التو واللحظة.

*

كل الحركات الكبيرة أطلقها مجانين، مجانين... حقراء.
حينذاك، نصبح فى «نهاية العالم» نفسها.

*

الحياة لن تكون محتملة إلا فى أحضان الإنسانية التى لن تتملك أن توهمات إضافية، إنسانية، رجعت عن أخطاء الذات وسحرت لبها.

*

كل فرد دفع ثمن لحظته الأولى.

*

الخوف من أن تكون مخدوعاً هو الانعكاس الوحشى للبحث عن الحقيقة.

*

أمام شخص فقد كل شىء، أية لغة نتملكها؟ اللغة المبهمة للغاية، المسهبة لغاية، ستكون دائماً الأكثر نفعاً.تموت النتاجات، المقطعات، التى لا يمكن أن تعيش، لا تستطيع أن تموت دوماً.

*

الخطوة الأخيرة نحو اللامبالاة هى تخريب الفكرة، وحتى اللامبالاة نفسها.

*

لا يمكن أن نعيش دون دوافع. ليس لدى أية دوافع، وأعيش.

*

المولد والصفة مترادفان. انظر اليوم، انظر القيود. (*)

• مقتطعات من «دموع وقديسون»

ليست المعرفة من تقربنا إلى القديسين وإنما يقظة الدموع التى تنام فى أعماقنا. حينذاك فقط، عبر الدموع، نتوصل إلى المعرفة ونفهم كيف أصبح قديساً بعد أن كنت إنساناً.

*

«لا أستطيع التفرقة بين الدموع والموسيقى» (نيتشه). من لا يكتفى بذلك لم يعش فى أعماق الموسيقى. كل موسيقى حقيقية متحررة من البكاء، المولود من الندم على الجنة.

*

الأحزان تقذف على الروح ظل الدير. نفهم حينذاك القديسين.. لديهم الرغبة فى اصطحابنا حتى آخر الكآبة، ولا يستطيعون - وحينئذ يتركوننا فى نصف الطريق، مكان المرارة والندم.

*

هناك من رسموا موتهم. لهم الموت كان عمل الشكل. لكن الموت مادة ورعب، لا نستطيع الموت دون أن نتفاداه.

*

فى كل مرة، أفكر فى الخوف الرهيب من الموت لدى تولستوى، أبدأ فى فهم الشعور المسبق للموت لدى الأفيال.

*

نهاية العذاب عذاب أكبر.

*

يا سيدى، لست سوى خطأ القلب، مثلما كان العالم خطأ الروح.

*

الموت المؤكد، الظاهرى، لدى ريلكه، لم يكن لديه أى معنى. لدى نوڤاليس، لم يكن لديه معنى هو الآخر. لكن بعد كل شىء، ألا يوجد شاعر لم يمت سوى مرة واحدة.

*

لست مرتبطاً بالظواهر وقتما فهمت أن المطلق لا يوجد سوى فى الرفض.

*

أعطى العصر الوسيط، وقد استهلك محتوى الأبدية، حق حب الأشياء العابرة.

*

الاعتقاد فى الفلسفة علامة الصحة الطيبة، وما هو سىء التفكير.

*

طوال ليالينا البيضاء، ونحن نرتقى مجرى الزمن، نبعث ذعراً وأفراحاً موروثة، أحداثاً ما قبل تاريخنا، ما قبل ذكرياتنا. الأرق يعود ثانية إلى الأصول ويضعنا فى فجر الذوات.

(*) Cioran, De L'inconuénient D'étre né, follio/ Essais, ed. Gallimard, 1973.

يصطادنا خارج الزمن ويجبرنا على الاستماع إلى ذكرياتنا الأخيرة، والتى هى الأولى فى آن . فى هذا الذوبان الموسيقى، نستهلك ماضينا، نستوفى ماضينا. ألا نتملك إذن الإحساس بأننا موتى ونحن نحمل الزمن فى داخلنا؟

*

وددت أن أعيش حيوات أخرى. دونها، لماذا هناك قدر من الرعب؟ الوجود السابق الدلالة الوحيدة للذعر. الشرقيون فقط فهموا شيئاً عن الروح. سبقونا وأعاشونا «لماذا، نحن المحدثون، صدقنا تغربنا ؟ كفرنا فى حياة واحدة الصيرورة اللانهائية.

*

الفضيلة الوحيدة للفلاسفة تكمن فى تملك، من وقت لآخر، خجل ذوات الناس. أفلاطون وثيقة استثناء: خجلهما لم يتوقف. الأول حاول اقتلاعنا من العالم، الثانى حاول إخراجنا من ذواتنا نفسها. من الممكن أن يظهر الاثنان للقديسين. حينئذ، شرف الفلسفة سليم.

*

هناك ذرات لا يمكن أن نميل إليها دون أن نفقد براءتها.

*

الدموع برهان الحقيقة فى عالم الإحساسات، الدموع وليس البكاء. توجد حالة للدموع التى تعبر عن ذاتها بواسطة الانهيار الداخلى وكذا يوجد مطلعون على مكون الدموع، وهم لم يبكوا مرة بالفعل.

*

أسمع الصمت ولا أستطيع خنق صوته: لقد انتهى كل شىء. كلامه ذاته تصدر بداية العالم، إذ إن الصمت ساده...

*

«العذاب السبب الوحيد للوعى» (دوستويفسكى). الناس ينقسمون إلى فئتين: مَنْ فهموه، والباقين.

*

أيّاً كانت درجة ثقافتكم، إذا لم تفكروا جدياً فى الموت، لستم سوى مثال فقير. عالم كبير. لست إلا سواك - دون الجاهل الذى تلاحقه الأسئلة الأخيرة. عامة، العلم يرهق الفكر، وقد رد إليه وعيه الميتافيزيقى.

*

لا أقرأ للمتشائمين، لا أحب الحياة. بعد قراءة شوبنهاور، استجبت كخطيب - شوبنهاور لديه الحق فى الادعاء بكون الحياة ليست سوى الحلم نفسه. لكنه ارتكب لا معقولية عظيمة حينها، بدلا من تشجيع التوهمات، كشف النقاب عن أنه يوجد شىء ما خارجها.

مَنْ يستطيع تحمل الحياة، إذا كانت حقيقية؟ الحلم، خليط من البهجة والرعب، وقعنا تحت تأثيره.

العالم ليس سوى علة. نحتاج إلى التفكير فيه بعض الشىء -! اخترناه كمادة انعكاسية. أيضاً، الفكر لا تنقصه فرصة التدمير.

*

ليس لدى أى شئ كىْ أقسمه مع الآخرين، فقط كىْ أقسمه لبعض الوقت أيضاً مع المجرد.

*

إذا بحثت عن كلمة تفرحنى وتحزننى فى آن واحد، لا أجد سوى كلمة واحدة: النسيان.

لا أستطيع استدعاء أى شئ، رؤية دون تذكر، النوم بعينين مفتوحتين على اللامفهوم! ■

Cioran, Des Larmes Etdes Saintes, Ed. De L'Herne, Paris, Deuxieme Edition, 1986.

العـــــــــمـــــــســـــــر

جـــونـتــــر جـــراس

ترجمة: **محسن الدمرداش**

ولد الأديب الألمانى المعاصر جونتر جراس فى السادس عشر من أكتوبر عام ١٩٢٧ فى مدينة جدانسك من أم هولندية وأب ألمانى، وظل بها حتى صار شاباً مما جعل له تأثيراً على إنتاجه الأدبى فيما بعد. كما عايش الحرب العالمية الثانية بوصفه واحداً من شباب الجيش الهتلرى ثم مساعداً فى المدفعية المضادة للطائرات وأخيراً جندياً يحمل السلاح إلى أن أصيب فى مدينة كوتبوس ببولندا ويقى تحت الأسر الأمريكى حتى عام ١٩٤٦. حيث بدأ عمله فى الريف وسرعان ما أصبح مثّالاً فى أحد المصانع بمدينة دوسلدورف. أما دراسته فقد كانت من عام ١٩٤٩ حتى عام ١٩٥٢ فى أكاديمية دوسلدورف للفنون حيث تتلمذ على يدى المهندسين والرسامين ماجس وبانكوك، ثم فى المعهد العالى للفنون التشكيلية فى برلين على يدى المثّالين شريير وكارل هارتونج. كما عاش فترة طويلة فى باريس وإيطاليا، ثم فى برلين من عام ١٩٦٠ حتى عاد للريف فى إحدى جمهوريات ألمانيا الاتحادية وهى شليزفج - هولشتين التى عاصمتها كيل. هنا بدأ جراس كمثّال ونحّات وشاعر وقصاص، ثم تركز إنتاجه مع مطلع عام ١٩٥٨ فى النثر القصصى دون أن يترك اهتماماته الفنية الأخرى جانبا. بيد أنه اشترك فى المعارك الانتخابية بمجلس النواب الألمانى مؤيداً للديمقراطيين الاشتراكيين دون أن يكون عضواً فى الحزب الديمقراطى الاشتراكى الألمانى (SPD)، مما جعله يمثل ذلك الاتجاه الجديد للترابط الصريح بين الأدباء والحياة السياسية لمجتمعهم. أما أعمال جراس الأدبية الثلاثة، التى عرفت فيما بعد، بثلاثية جدانسك، وحقق بها شهرته العالمية، فهى تعتمد على خلفية موضوعية وهى

مدينة جدانسك، كما تدل طريقة القص بها على اقتداء جراس بما سلف من روايات الخرافات الأوروبية العديدة التى تبعها أيضًا كل من جين بول ودوبلين. وإذا انتقلنا لرواية «الطبلة الصفيح» التى حقق بها جراس نجاحًا أدبيًا غير معتاد، نجدها تحكى - من زاوية الأنا على لسان قزم محتجز بمستشفى الأمراض العقلية - تاريخ ألمانيا من ١٩٣٣ حتى ١٩٤٥. وتنقسم هذه الشخصية نصفين أولهما طفل قد وقف نموه عند بلوغه الثالثة من عمره، وثانيهما عفريت بدأ دقاته على الطبلة الصفيح إعلانًا لنقد اجتماعى لهذه الفترة وعواقبها. كما روى جراس فى قصته «القطة والفأر» بصيغة الأنا جريمة قتل ترجع لتأثيرات نازية. أما فى روايته «سنوات الكلاب» فقد عاد من جديد لعرض صورة السياسة فى النصف الأول من القرن الحالى فى ألمانيا.

ثم ظهرت بعد ذلك روايتى جراس اللتان تعبران عن موقفه من المجتمع والسياسة الألمانية المعاصرة؛ أولهما رواية «التخدير الموضعى» التى وقعت أحداثها فى برلين عام ١٩٦٧ وتعرض مشاكل الشباب، وثانيهما رواية «من يوميات القوقعة» التى تعكس ما اكتسبه جراس من خبرات فى عملية الانتخابات عام ١٩٦٩. وأخيرًا لا يفوتنا ونحن نقدّم لأحد أعمال جراس القصصية القصيرة أن نشير إلى ما حققه حتى الآن من إنتاج أدبى جديد فى الرواية والشعر وبعض الأجناس الأدبية الأخرى، وكذلك المقالات السياسية التى توضح رأيه فيما يعايشه من أحداث.

العسر

إريش يراقبنى، وأنا أضعه نصب عينى. كل منا يحمل سلاحه وكلانا قرر ضرب الآخر بالنار. أمامنا مسدسان محشوان بالذخيرة بعد أن أجرينا عليهما تجارب طويلة ونظفناهما بعناية شديدة تيسّر إطلاق النار منهما. بالطبع لم يكن من المحتمل أبداً أن تحضرنى فكرة الشك فى قدرة سلاح إريش، كما كنت على يقين من أن إريش لم يشك ولو للحظة فى جديّة سلاحى. فقد قمنا منذ نصف ساعة بإعادة فك المسدسين وتنظيفهما وتركيبهما وحشوهما بالذخيرة إستعداداً لضرب النار. إننا لسنا غارقين فى الأحلام، فالمكان المحدد لعمليتنا الأكيدة هو بيت إريش، الذى يتكون من طابق واحد، وبينه وبين أقرب محطة قطار مسافة تتطلب ساعة سيراً على الأقدام، أى أنه منعزل، مما جعلنا نعتقد أن الأذن غير المرغوب فيها - بكل ما يحمل ذلك من معنى - سوف تكون بعيدة عن الطلقات النارية. ثم أخلينا حجرة الجلوس وأزلنا ما على حوائطها من صور تعرض معظمها عمليات الصيد. وذلك حتى لا تصب الطلقات الكراسى أو الكومودينو أو تلك الصور ذات البراويز الضخمة. كما أخذنا الحذر حتى لانصيب المرآة أو قطع الخزف الصينى.

هكذا لم نترك شيئا أمام الطلقات النارية سوى أنفسنا. كلانا أعسر، وأصبحنا أعضاء فى الجمعية التى أسسها، كما تعلمون، عسر هذه المدينة، شأنهم فى ذلك شأن أصحاب أى عاهة. كنا نتقابل بانتظام ونحاول أن نأتلف مع طبيعتنا السيئة للأسف، بيد أن أحد المدرسين الأمناء ذوى النية الحسنة قام بالتدريس لنا، لكنه ذهب ذات مرة ولم يعد إلينا وذلك لأن السادة رؤساء الإدارة قد انتقدوا طريقة تدريسه وانتهوا إلى أن أعضاء الجمعية يجب أن يعلّموا أنفسهم بأنفسهم. هكذا ترابطنا وسعينا للقيام بألعاب جماعية؛ وهى عبارة عن تجارب للمهارات، مثل إدخال الخيط فى الإبرة وصب الماء وفتح وإغلاق الأزرار باليد اليمنى. وهكذا صار شعارنا: لن نهدأ حتى يصبح اليمين كاليسار.

كم هو جميل وقوى هذا الشعار، بيد أنه مجرد سخف مبتذل لن يتحقق أبداً. وكثيراً ما طالب المتطرفون فى جمعيتنا بشطب هذا الشعار وإبداله بآخر يقول: نحن نريد أن نفجر بيدنا اليسرى وألاّ نخجل من طبيعتنا.

حتى هذا الشعار لا يصح، بيد أن لهجته المنبريّة جعلتنا نختار كلماته كترقّع راسخ للمشاعر. أما أنا وإريش؛ ونحن نعد من أتباع الأفرع المتطرفة، نعلم جيداً أن خجلنا له جذور عميقة. فالعائلة والمدرسة، وكذلك الخدمة العسكريّة فيما بعد، لم يساهموا فى الإعداد لإتخاذ موقف يعين على احتمال هذا الخروج - الذى لا يذكر - عن المألوف، إذا ما قارناه بحالات أخرى شاذة ومنتشرة.

لقد بدأ الأمر بتصافح الطفل. فأقارب وأصدقاء وزملاء الأم والأب لا يمكن تجاهلهم، وكذلك كل من فى آفاق الطفولة داخل الصورة العائلية القاتمة والمرعبة، حيث يجب مصافحتهم جميعًا فيقولون: «لا، ليس بهذه اليد الخطأ ياحبيبى! هات

يدك الصحيحة الصغيرة الجميلة النشيطة! هات اليمين!»

سنّى ستة عشر عاماً، حيث كانت فتاة لأول مرة بين يدّى. فإذا بها تخرج يدى من بلوزتها وتقول وقد خاب ظنها: أنت أعسر، وا أسفاه! «إن مثل هذه الذكريات مازالت باقية. وعندما أردنا تسجيل هذا القول فى الكتاب، الذى دوناه أنا وإريش معاً، كان مجرد الإشارة لواحدة من محاولات التمسك بمثالية لا يمكن الوصول إليها.

الآن ضم إريش شفتيه وضيّق عينيه، وأنا حاكيته. فها هى عضلات متحركة فى الوجنات وجبين مشدود، وأنف قد ضاقت أطرافه. ويقلّد إريش ممثلا معروفا بملامحه المليئة بالمغامرات فى مشاهده كثيرة. وربما لى أنا كذلك تشابه كبير مع واحد من أبطال الشاشة الغامضين؟ كلانا يجب أن يبدو عبوساً، ويسعده ألا يتتبعه أحد بعينيه. فربما لا يقبل المشاهد - غير المرغوب فيه - أن شابين ذوى طبيعة رومانسية يريدان المبارزة؟ يتصارعان على فتاة أو كل منهما أهان الآخر. إنه شجار متواصل ومبارزة وإراقة للدماء فى كل الأحوال. هكذا يظهر الأعداء. انظروا فقط لهذه الشفاه المتلاصقة التى لالون لها، وهذا الأنف البعيد عن الأطراف. إنهم يمضغون الكراهية، هؤلاء المتعطشون للقتل.

ما زلنا أصدقاء على الرغم من الاختلاف الشديد بين وظائفنا، حيث أصبح إريش رئيسا لأحد الأقسام فى متجر كبير، وأنا اخترت العمل المريح وأصبحت ميكانيكيا للصناعات الدقيقة. حتى الآن يمكننا حصر ما بيننا من اهتمامات مشتركة كثيرة، ومازالت ضرورية لاستمرار صداقتنا. فقد سبقنى إريش فى الانتماء لهذه الجمعية؟ وأتذكر جيداً يوم دخلت متأنقا وخجولا تلك القهوة الخاصة بجمعية الزاهدين، فقابلنى إريش وأرشد ذلك الحائر إلى شمّاعة الملابس، ثم تأملنى بذكاء وبدون فضول، ثم قال بنبرات صوته المألوفة: «أنت تريد بالتأكيد الانضمام إلينا، فلا تخجل مطلقاً؛ إننا هنا لننصف أنفسنا بأنفسنا.»

قلت آنفًا «الزاهدون»، وهذا هو الاسم الذى أطلقناه على أنفسنا رسميا، ويبدو لى أن ذلك إخفاق. فهذا الإسم لا يعبّر تعبيراً كافيًا عن الرابط الفعلى بيننا، الذى يزيد من قوتنا. كان من الأفضل، بكل تأكيد، أن نحمل الاسم المختصر «اليساريون» أو الاسم الرنّان «الأخوة اليساريون». التساؤل هو: لماذا وجب علينا الإحجام عن حمل هذا الاسم؟ والإجابة أنه ليس هناك أقل من هذا صواباً وأكثر من هذا إهانة أن نكون محلا للمقارنة بهؤلاء المرئى لهم الذين حرمتهم الطبيعة من أهم إمكانية تميز الإنسان وهى إشباع الحب. فنحن، على العكس من ذلك تماما، عبارة عن مجموعة تنجح حيناً وتخفق حيناً، ولا يجوز لى أن أقول إن نساءنا يعترفن بما لدى السيدة أليمنى من جمال وجاذبية وسلوك لطيف. وإذا ما تمت المقارنة بعناية تظهر الصورة المعتادة التى جعلت أحد القسيسين يدعو جماعته من فوق منبر الوعظ إلي التخلص قائلا: «كونوا وكأنكم جميعا عسر!»

هذا هو الاسم الإجبارى للجمعية حتى إن أول رئيس لجمعيتنا، وهو موظف وموجه كبير ولكنه للأسف يفكر بطريقة بطريركية فى إدارة المدينة ومكتب السجل العقارى، كان يجب عليه من حين لآخر تنظيم عملية إنقاص الشعور بالإنعزال لدينا باعتبارنا عسراً، حتى لا نفكر أو نشعر أو حتى نتصرف من جانب واحد.

بالتأكيد كانت هناك أفكار سياسية عندما قدمنا الاقتراحات الأفضل وأطلقنا على أنفسنا هذا الاسم الذى لم يكن من الجائز مطلقًا أن نحمله. وبعد ما اتجه أعضاء البرلمان من الوسط إلى اليمين أو إلى اليسار وأسسوا مقاعدهم وظهر أن نظام المناصب يخذل الوضع السياسى لبلادنا، أصبح من العادة أن ورود كلمة «يسار» فى مقال أو فى خطبة أكثر من مرة هو تأسيس لتطرف خطير. وعندما تأسست رابطة فى مدينتنا بلا أهداف سياسية واستهدفت تبادلا للمساعدة وإقامة حفلات السمر فقط، كانت، إذن، تخصنا. إننى انطلقت الآن، وبإيجاز، من أجل كسر شوكة الريب فى الضلال الشهوانى ووجدت خطيبتى بين فتيات مجموعة الشباب التى أنتمى إليها. وفور حصولنا على سكن أردنا الزواج، وفى يوم من الأيام عندما زالت السحب القاتمة، أخذ بلّبى أول لقاء مع الجنس الأنثوى، وأدين لمونيكا بهذا الجميل.

لم يكن من الواجب على حبنا حل المشاكل المعروفة للكل والتى عرضها العديد من الكتب فقط بل لزم أيضا الارتفاع والسمو بمعاناتنا اليدوية حتى يمكن أن تصير نعمة لكلانا. حاولنا ببعض من الارتباك أن نتعامل سوياً باليد اليمنى، وكان جدير بالملاحظة أنه على الرغم من أن الجانب الأصم فينا عديم الحس، فقد تلامسنا بمهارة، أى كما خلقنا ربنا. ولا أفشى كثيرا من أسرارى إذا أشرت هنا إلى أن يد مونيكا الحبيبة هى التى أعطتنى القوة دائما حتى أثابر وأفى بالعهد. وكان على، بعد زيارتنا الأولى للسينما سوياً، أن أؤكد لها أنى سوف أراعى أنوثتها حتى يمكننى نقل الدبل إلى اليد اليمنى، لكنى للأسف كنت مقلداً به لخمة. بيد أن مكان هذه العلامة الذهبية للزواج أصبح فى هذه الآونة هو اليد اليسرى فى البلاد الكاثوليكية الجنوبية، ثم انتشر فيما بعد فى كل مكان؛ تفوقت العاطفة على العقل الجاف. ربما كان التمرد على نوعية الجنس اللطيف وإثبات أن البرهنة على الأنوثة ذات صورة واحدة، هو هدف شابات جمعيتنا اللاتى قمن فى ليلة عمل نشيطة بتطريز الشعار التالى على رايتنا الخضراء: القلب ينبض فى اليسار.

عادة ما تحدثت أنا ومونيكا عن تلك اللحظة التى ستنقل فيها الدبلة من اليد اليسرى لليد اليمنى ووصلنا دائما لنفس النتيجة وهى أننا لن نستطيع أمام هؤلاء الجهلة ذوى النوايا السيئة، الحصول على الاعتراف بأننا مخطوبان على الرغم من أننا بالفعل منذ فترة طويلة قرينان اقتسما سوياً كل صغيرة وكبيرة. لكن موضوع هذه الدبلة غالبا ما يسيل دموع مونيكا. فما أسعدتنا فكرة حفل زواجنا إلاّ ويقع الضوء الحزين الخافت على ما سنعانيه عند استلام الهدايا وعلى موائد الضيافة وفى غيرها من مواقف.

الآن ظهر إريش بوجهه الطيب المعتاد وأنا كذلك كنت فى هدوء بعد أن أحسست لفترة طولة وتأنى فى معركة جعلت الأصداغ ترتجف فى وجهى، لكن ها نحن الآن لا تتقلص عضلات وجوهنا مطلقا، بل تتقابل نظراتنا بهدوء، مما يزيد شجاعتنا ونصوّب. كل منّا يستهدف يد الآخر. أنا متأكد تماما أننى لن أخطئ، وأننى أستطيع الاعتماد كذلك بثقة تامة على إريش. لقد تدربنا وقتًا طويلاً، وانتهزنا تقريبا كل دقيقة متاحة لنا فى وادى الحجارة بالضاحية، وذلك حتى لا نرجع اليوم عن كثير مما قررناه.

سوف تصرخون، وهذا يتعلق بالسادّية، لا، بل هذا تشويه لذاتنا. صدقنى! لقد أحطنا بكل هذه الأفكار، لكن لا شىء، فقد تحملنا المسئولية، وهذه ليست المرة الأولى لنا فى تلك الحجرة الخالية من الأثاث. فقد تقابلنا فيها أربع مرات مسلحين، ووقعت منا المسدسات خوفا من تنفيذ مشروعنا هذا. أما اليوم فأمامنا وضوح تام لأول مرة، حيث أعطتنا حوادث الفترة الأخيرة، سواء الفردى منها أو الجماعى، الحق فى أن نقوم مضطرين بالتنفيذ. أمسكنا أخيراً بالسلاح بعد شك طويل فى تلك الجمعية التى لم نستطع للأسف أن نفعل معها شيئا.

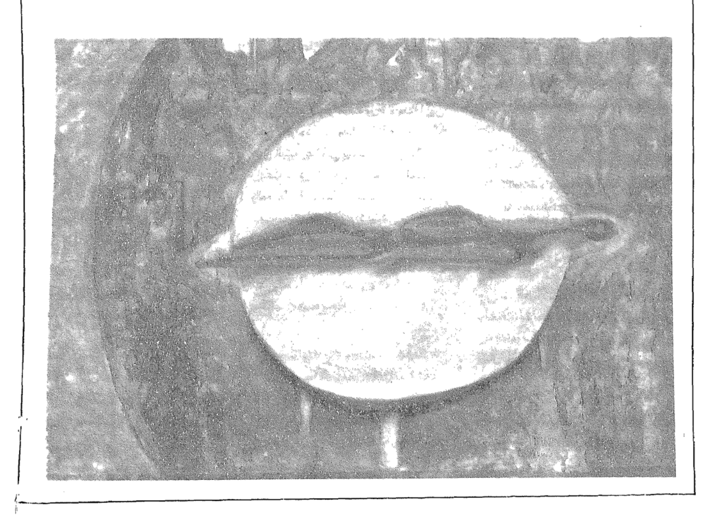
إن ضميرنا يتطلب أن نتخلّص من التبعية لأعضاء هذه الجمعية، حيث أصبحت حزبية، وأيدت طوائف الحكماء المتحمسين، وحتى المتعصبين، بعضهم لليمين وبعضهم لليسار. إننى لا أصدق أبداً هذا الهتاف بالشعارات السياسية بين الموائد ، وتلك العناية، وذلك التقديس الفظيع لليسار لدرجة جعلت إحدى جلسات الإدارة وكأنها حفل ماجن، حيث التصريح بالتلذذ بنشوات تلك الطرقات الشديدة على المناضد. وإذا لم ترتفع الأصوات ظهرت المواجهة مع الرذائل التى لا يمكن إنكارها. لقد وجد الشذوذ، الذى أجده غير معقول، أنصاراً بين الجنس الواحد منا. وأسوأ ما أقول هو أن ما سبق أثبتته علاقتى بمونيكا، التى غالبا ما رافقت صديقتها؛ تلك المخلوقة المتقلبة والمضطربة، وصارت كثيراً ما تتخاذل معى وضعفت شجاعتها فى موضوع الدّبلة بدرجة جعلتنى أعتقد أنه لم تعد بيننا الثقة نفسها، وربما تكون مونيكا نفسها سبب زيادة ندرة وجودها بين يدّى.

الآن نحاول أنا وإريش أن نلتقط أنفاسنا بمقدار واحد، أنفاسنا التى كلما تواءمت زاد تأكدنا من أن ما نفعله يؤيده شعورنا الطيب. ألا تؤمنون بكلمة الإنجيل التى تدعو إلى كف الأذى! بل والأكثر من ذلك تلك الرغبة العارمة والواضحة دائما فى معرفة: هل هذا القدر لا يمكن التحكم فيه؟ أم اننا يمكن أن نتصدى له وأن نوجه حياتنا إلى الطريق السليم؟ فلا ممنوعات صبيانية بعد ذلك، ولا جماعات خاصة ولا مثيلاتها من حيل. نحن نريد أن نبدأ من جديد إحياء اليمين باختيارنا الحر وبطريقة طبيعية تماما؟ وهكذا تأتينا اليد المحظوظة.

تواءمت أنفاسنا وأطلقنا النار معًا ولم يعط كل منا أية إشارة. لقد أصاب إريش وأنا كذلك لم أخيب أمله. حقق كلانا، كما كان معدًّا، الهدف، وهو ألاّ تبقى المسدسات فى الأيدى وتسقط على الأرض وتصبح كل الطلقات الباقية فيها زائدة. هكذا ضحكنا وبدأنا، بلا مهارة، تجربتنا الجديدة لتوجيه اليد اليمنى للقيام وحدها بالدفاع عن النفس. ■

الهوامش:

(*) Günter Grass Die linkshänder.Aus: Neue Deutsche Hefte J9.5.1958/59(Heft,) S.38-42(=Erstdnuck).



بورتريه.. محمد المنسى قنديل

أحمد الحوتى

فى غرفةٍ شارده

فى آخر الحىّ.. رأيتكَ

تقتنص المدى

وتدبّ على أسفلت الشارعِ

كجوادٍ غجرى.

كنتَ تردد أغنيةً للمشرحةِ

الخاليةِ

وأنوال الغزلِ

تغنى..

للأمانى المستحيله!

مرة أخرى.. رأيتك

مثل بدوىً

فتاه الشكلُ منّى

وتعرّى

مغزلى..،

وأنا مازلتُ أختلف المدارات

أفتش عن بيت قديمٍ

وعن غرفةٍ شارده!

أتملّى وجه تلك السيده

والحنين المختفى فى عتمة الليل

وزخرفة الأوانى

لا أرى إلاكَ.. وحدكَ

فى الفضاء

واقفاً..

مثل حصان غجرى،

فيتوه الشكلُ منى

يتعرّى

مثل عصفور.. شقى،

هل ترانى أقف الآن.. وحيدا

الشـــعـــر

والمرايا.. تتهاوى..

أم ترى أنك تعتاد المرايا!

كنتُ قد فتشت أوراقى

تعرفتُ على بعض البقايا

حين قابلتُ تشيكوف

وولّى

هاربا!

وعلى إيقاع خطوته.. يغنى «جار النبى»

وهو يخترق المدى.. طرِبا

ترى؟ من علم الوردة موسمها

وأيقَظ ألواح الزجاج البارده!

ومن الذى سوف يراهن بخيولٍ

مجهده!

يتملّى وجه تلك السيده..

وهى تعبر قنطرة الحى

تفتش..

عن بيت قديم

كى ترى بنتك.. تحبو

فوق السرير

أو تبدل وردتها

فى زحمة الغرفة

الشارده! ■

* رحل عنا مؤخراً الشاعر أحمد الحوتى، وهذه القصيدة من آخر قصائده.

بينالى ڤينيسيا الدولى للفنون
الدورة السابعة والأربعون

رمزى مصطفى

لوحة للفنان الإيطالى : إميليوڤيدوڤا



فى هذا العام وللمرة السابعة والأربعين يقام معرض شامل جامع دولى للفنون التشكيلية كل عامين بمدينة ڤينيسيا الإيطالية (البندقية) المطلة على بحر الأدرياتيك والعائمة على مياهه، حيث طرقاتها وشوارعها وحواريها وأزقتها تبحر فيها قواربها الجندولية ليلا ونهاراً. ومدينة فينيسيا ساحرة وخلابة فهى تحمل معماراً شرقىَّ الطابع بالإضافة إلى عناصر الطراز القوطى الأوروبى. ولذلك فهى ذات سحر وجمال، وبها رقة الشرق وكهنوتية الغرب ورشاقة عقوده وتيجان عمدانه. ولعل أجمل ما يميز هذه المدينة الخلابة هذا الأسد الذهبى الذى يقف عاليًا فوق تاج عمود أقيم بالساحة الكبرى لكاتدرائية سان ماركو أمام قصر الدوق مطل برأسه على بحر الأدرياتيك حامياً لهذه المدينة من كل غازٍ أو قرصان. وصار هذا الأسد المذهب نموذجًا للجائزة الكبرى التى تمنح فى بينالى ڤينيسيا كل دورة من دوراته.

وقد كان حظ مصر عظيمًا فى دورته السادسة والأربعين حيث نالت هذه الجائزة

للبينالى باعتبار جناحها أفضل الأجنحة للدول المشتركة بالبينالى. وقد نالت فرنسا الجائزة نفسها هذا العام للدورة السابعة والأربعين باعتبار أن جناحها أفضل أجنحة الدول المشتركة هذا العام، والمعرض بصفة عامة يقام فى منطقة الحدائق بإحدى الجزر الكبرى لمدينة ڤينيسيا ومقام عليها جناح أساسى للحكومة الإيطالية ومجموعة من المبانى (أجنحة) المتفرقة أقامتها الدول المختلفة والمتعددة والمشتركة فى البينالى منذ إقامته فى القرن التاسع عشر حتى اليوم. وتبلغ الدول المشتركة فى هذه الدورة ثلاثاً وثلاثين دولة بهذا المكان وخمساً وعشرين دولة فى اثنى عشر موقعاً بمدينة ڤينيسيا.

هذا ويقام ستة عشر معرضاً خاصاً للفنون التشكيلية بجانب البينالى تنشيطاً للفن وللسياحة. وبذلك فالمدينة تعجُ بالأفواج السياحية الراغبة والمحبة للفنون وتعتبر هذه الفترة بالنسبة لتجار الفن وأصحاب قاعات العرض الخاصة أكبر سوق تجارى للفن فى أوروبا، بجانب مدن كولن وباريس ولندن.

ويمثل مصر فى هذه الدورة الفنان المثّال السكندرى **على أحمد الغول** الأستاذ المتفرغ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وأعماله المعروضة ضخمة وذات مسحة فريدة وطعم ومذاق خاص تدعو للتأمل والمصادقة.

وبينالى ڤينيسيا الدولى للفنون التشكيلية فى دورته السابعة والأربعين هذا العام كان موضوعه: «**المستقبل.. الحاضر.. الماضى**»، وهو موضوع يثير قضية السلفية فى الفن والمعاصرة بالحياة والحلم بالمستقبل، ويثير أيضاً قضية الهوية والعالمية وقضية الانتماء أو اللا انتماء، والوجود أو اللاوجود، والبيئة والإنسان منذ الأمس إلى الغد ماراً باليوم.

وقد جمعت المعروضات بالبينالى تضارباً فى الرؤى وتضارباً فى الفكر مما جعل من البينالى مجالاً خصباً للبحث والدراسة فى معرفة أحوال الخلق اليوم وما هم عليه من حال وفكر وارتباط وهوية وإبداع.

بينالى ڤينيسيا

إنها رحلة مرئية فى الزمان دون ارتباط بالحدود مع الإنسان حيث يكون ماضيه هو مستقبله ومستقبله هو ماضيه والماضى والمستقبل يلتقيان فى حاضره.

والملاحظ أن الدول الشمالية الإسكندنافية قد جعلت من البيئة محور الحوار الفنى واعتبرت أن كل ما فى الوجود البيئى يعمل الإنسان على تحطيمه وتغييره؛ مما يؤدى إلى ثورة البيئة ذاتها خوفاً على وجودها ومستقبلها بمعنى أنها تدرك أن الإنسان بكل منتجاته يساعد على خلخلة نظمها وبذلك يساعد على هياج عناصرها وثورتها عليه باعتباره مخرباً وهادماً لها وأنها صاحبة الحق فى مقاومته حفاظاً على نوعيتها ونظمها، ومن هنا يبدأ الصراع حيث تعمل البيئة بعناصرها ووجدانها ونظمها على إيقاف إن لم يكن الإطاحة بهذا المخلوق البيئى الذى يبذل من وجوده الجهد فى تغييرها وهدم أوصالها وقطع شرايينها ومحاولة تشكيلها بصورة يصورها له عقله دون إدراك لإيقاعها متناسياً وجودها وأحاسيسها ونقمتها وكيانها.

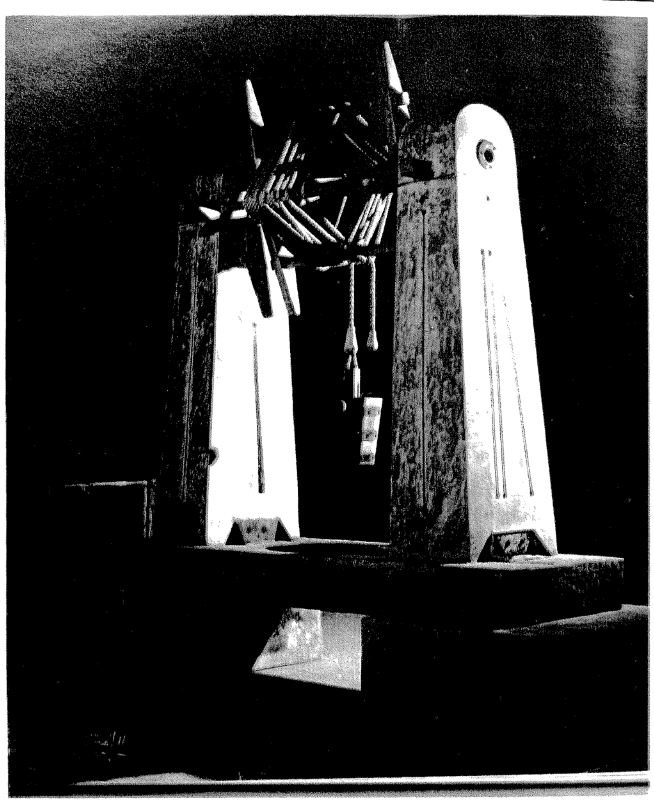
وهذا المحور من الرؤيا الفكرية يجعل الفن مرتبطاً بالبيئة متعايشاً معها داعياً إلى الوصول إلى جمالها الحقيقى فى الصورة التى أبدعها خالقها وإلى الاندماج مع إيقاعها والأخذ بنواميسها لتكون نغمة الوجود فى اليوم والغد نغمة الحب والتعاطف والتصوف فى قدرة مبدعها الأصلى والأوحد.

ولعل الفنانة **أجنس مارتين** Agnes Martin من مواليد ١٩١٢ بكندا والأمريكية الجنسية منذ ١٩٥٠ والحاصلة على جائزة (الأسد الذهبية) لهذه الدورة لخير دليل على الأخذ بقوانين البيئة ونظمها والاندماج الفكرى والروحى بعناصرها مما يحقق نوعاً من السلام والتصالح بين النفس والروح والبيئة، ويجعل من المستقبل والحاضر والغد استمرارية للإنسان على سطح هذا الكون بالصورة المرجوة والمطلوبة.

وترى بعض الدول المتقدمة فيما تقدمه من أعمال بأجنحتها على أن الإنسان بما فيه من حياة ورغبة فى التعمير والبقاء أن الغريزة الجنسية عامل أساسى فى تحريك قوامه وفكره ووجوده. بل إنها تفتخر بقدرة الإنسان على استنباط أشكال ونماذج ونظم وقواعد وقوانين تساعده على المتعة واللذة والتباهى والمشاركة مثل بقية الأحياء الأخرى على سطح الأرض بمتعة الجنس واعتباره مصدر الاستمرار والبقاء، وأنه ضرورة من ضرورات الحياة إن لم يكن هو العامل الأول والمحرك لمشاعره وفكره وسلوكه وإبداعاته متناسياً فى ذلك كل القيم الأخلاقية والعقائدية والدينية فى معالجة هذه الرؤيا، وغير مبالٍ بالحياء والمشاعر العاطفية الإنسانية التى تتوارى عندما يكون الحدث ذاتياً مرتبطاً بالإنسان كفرد محققاً وجوده كإنسان. فالجهر بالفعل والمبالغة فى العلاقات نوع معادل لحيوانية الأحياء غير المدركة والعاقلة. وهى بذلك تحرم الإنسان من كونه مخلوقاً مميزاً بعقله ومشاعره وسلوكه عن بقية المخلوقات الأخرى. وهكذا تكون إبداعات هذه الرؤيا فاجرة فاضحة مثيرة مما يرفضه البعض ومما يجد فيه البعض حيوانية الإنسان ومصداقية الرؤيا وهم غالبية مشاهدى اليوم.

ولعل أعمال الفنان الأمريكى **مريام روبرتس** Miriam Roberts المولود عام ١٩٢٥ والذى عمل بباريس والقاهرة ويعيش الآن فى أريزونا بالولايات المتحدة لخير دليل على هذه الرؤيا الإبداعية، فأعماله تفيض بالمرح والحياة والجنس وكل مقومات العلاقات المثيرة والملتهبة بألوان برّاقة خلابة ومثيرة وبهيجة.

وترى بعض دول العالم غير المتقدمة والناهضة إلى تصوير السلف الأول للإنسان



لوحة للفنان المصرى : أحمد الغول

والانتقال إلى إنجازاته المعاصرة ثم إلى أحلامه فى الحياة والبقاء، ويعتبر هذا أقل المحاور إثارة للفكر، ذلك لأنه دون ارتباط بالوجود كله واعتبار الإنسان جزءاً نابضاً من هذا الوجود وأن الإنسان مركّب حى تتفاعل مشاعره وإدراكاته ورغباته - حتى بدنه - مع ذاته ومع غيره ممن يشابهونه ومع كل جزء من الوجود فضلاً عن الكل الكلى للحياة.

ولذلك قد قدمت أجنحة كثيرة أعمالاً ذات قصور فكرى ونضب ثقافى، واهتمام بتقنية لم تعد اليوم ذات نصيب كبير فى عالم لغة فن اليوم.

لم يكن الاشتراك فى موضوع البينالى المستقبل والحاضر والماضى إجبارياً بل قد شمل المشتركون فيه سبعين فناناً من مختلف بقاع العالم وشملت الأعمال المتقدمة ثلاثة أجيال متتالية منذ ١٩٦٧ حتى ١٩٩٧، واتضح من هذه الأجيال الثلاثة أن الجيل الأول وهو جيل الستينيات حتى السبعينيات كان مرتبطاً بالنشاط الإبداعى بين أمريكا ودول أوربا الغربية، وأن الفترة الثانية من السبعينيات حتى الثمانينيات توضح العلاقة بين الرجل والمرأة، وأن الفترة الثالثة من الثمانينيات حتى التسعينيات كانت اهتماماً باكتشاف الحضارات المتعددة، وقد ذكر **جرمانو شيلنت** قوميسير البينالى هذه الدورة أن الرابط بين هذه الأجيال الثالثة هو الصمغ اللاصق الناتج عن الاستمرار، أو عدم الاستمرار وأن هذا الصمغ هو الرابط والموحد بين الماضى والحاضروالمستقبل.

إن الجوائز التى تُمنح فى بينالى ڤينيسيا الدولى متعددة، بعضها من الدولة وبعضها من بلدية مدينة ڤينيسيا، وبعضها من البنوك والهيئات الخاصة. وهى كالآتى ولكنها قابلة للتعديل:

(١) جائزة الأسد الذهبى :

تمنح لأحسن الفنانين العارضين لما قدمه فى مجال الفن، وقد حصل عليها كل من **إجنس مارتين وإيميليو ڤودڤا.**

بينالى ڤينيسيا

(٢) الجائزة الدولية لبينالى ڤينيسيا :

وتمنح لاثنين من الفنانين الأحياء والمشتركين فى أى جناح بالبينالى (لأحسن جناح) وحصلت عليها فرنسا.

(٣) جائزة الألفينى:

تمنح لثلاثة فنانين (أقل من أربعين عامًا) مشتركين فى أى جناح بالبينالى. وقد حصل عليها كل من: **دوجلاس جوردون، بيبى لوتى رست، راشيل وايت بريد.**

(٤) جائزة بيت الادخار فى ڤينيسيا:

لفنان مشترك فى المعرض مع الاحتفاظ بعمله.

(٥) جائزة أوكاياما اليابانية :

لفنان شاب عارض لتقديمه رؤيا جديدة.

(٦) جائزة مقهى اللى تريستا:

وقد تعرض البينالى منذ إنشائه إلى هزات عنيفة عاتية؛ نظراً لعدم الرضى عن قرارات لجان التحكيم بالنسبة للجوائز. وأهم هذه الهزات عندما قام الفنانون العارضون بتغطية أعمالهم بالقماش والورق بمجرد إعلان النتائج، اعتراضاً على قرارات لجنة التحكيم الأمر الذى أدى إلى إلغاء الجوائز فترة طويلة، ثم أعيدت من جديد منذ أربعة دورات فقط ومع هذا فما زال الحوار مستمراً حول صحة الجوائز وقواعد وأسس التحكيم بين الأعمال واستمراريتها.

ومن القواعد التى لجأت إليها هيئة البينالى منذ إعادة الجوائز - اختيار موضوع تحدده وتعلن عنه للدورة القادمة، بمجرد انتهاء فترة العرض للدورة، ويشترك فى اختيار هذا الموضوع بالإضافة إلى الدولة المضيفة (إيطاليا) - رجال من أهل النقد والفن بالإضافة إلى ممثلين للبلاد صاحبة الأجنحة الدائمة بأرض البينالى. وقد ساعد هذا على إضعاف حركة ونشاط المعارضين للجوائز. وقد عملت البرازيل على إلغاء الجوائز التى كانت تمنحها فى بينالى «ساو باولو» الدولى للفنون والذى يعد منافسًا فى فكره ومعروضاته للحركة الفنية التشكيلية التى تتبعها ڤينيسيا. وقد أخذت أيضاً جنوب أفريقيا بمبدأ عدم منح الجوائز فى بيناليها الأول الذى أقيم العام الماضى بمدينة جوهانسبرج والذى اهتمت به الدوائر الفنية التشكيلية العالمية واشتركت به أعداد من الدول تعادل بل فاقت عدد الدول المشتركة فى بينالى ڤينيسيا الدولى، وقد اشتركت مصر بأعمال أبنائها الفنانين **فاروق وهبة وأحمد الغول ومدحت نصر**، وقد شرفت بأن أكون قومسيير الجناح المصرى فى ذلك البينالى.

ومن ذلك يتضح أن موضوع الجوائز أمر ما زال تحت الجدل والمناقشة ولكن الاشتراك بالأعمال فى هذه العارض فى حد ذاته جائزة كبرى لعارض.

إن الأعمال الفنية التشكيلية المعروضة فى بينالى لا يمكن فصلها عن تاريخ عرضها؛ ذلك لأنها نموذج حى وصادق عن الحالات الإبداعية لهذه الفترة التاريخية، والمقصود بالحالات الإبداعية - الحالة العامة من حيث اتجاهات الإنسان وفكره ومشاغله وآماله وأحلامه وحياته ومشاعره وارتباطه وانتمائه ليس بصفة الفردية ولكن أيضًا بصفة إنسان فترته وزمانه. إن التغير والتجدد والبحث والمشاركة بمعنى الانتماء - عامل أساسى محرك لشكل وصدق وعمق الإبداع فى كل فترة تاريخية، وربما لأشكال تصبح أدوات معرفة ووثائق وليست بإبداعات وأن مصداقيتها دليل على كونها فن له كيانه ووجوده يعيش ويندثر يؤثر ويتأثر يغير من غيره أو يتغير فى شكله. وبذلك فإن السفر خلال الزمن فى رحلة بصرية تتحول من أشكال ألوان وخطوط وإيقاعات وحركة لمعانٍ وقيم ومفاهيم



لوحة للفنان الألمانى: جيرهارد رشتر

وعلاقات ومشاعر إنسانية مرتبطة لا بالإنسان وحده ولكن بغيره وبالوجود كله وأنها سردية طويلة وهائلة لمعنى وجود هذا الإنسان وقدراته على التفاعل والتناغم والتعامل مع بيئته وذاته.

إن ميلاد فكرة إنشاء الدول المتعددة لأجنحة ثابتة فى أرض المعارض (الحدائق) ببينالى ڤينيسيا، كانت من منذ القرن التاسع عشر، وهى أن تقدم كل دولة فنونها الوطنية بصورة مميزة وواضحة. ولكن مع انهيار الحدود وفتحها بين البلاد، ومع تطور وازدهار وسائل الإعلام والمعرفة والانتقال للمواطنين بين ربوع العالم أصبح من الصعب رسم خريطة واضحة المعالم والحدود لفنون أى من بلاد العالم الآن. فلم يعد فنانو

القرن العشرين مرتبطين بدولة واحدة وفكر واحد محدد، بل أصبحوا ذوى ارتباط إنسانى عـالمى ومـشـاعـر وأحـاسـيس ورغـبـات وطموحات وسياسات تكاد تكون قريبة من بعضـهـا، مما يجعل من الصعب أن تصبح معارض الدول المشتركة ذات حدود فاصلة وقاطعة بينها وبين بعضها.

ولكن تظل الإنسانية والعواطف البشرية والجنس والعـقـيـدة والخـيـال والبـحث عن المجـهـول عـوامل تظلل كل هذه الإبداعـات التى تشاهد فى أجنحة الدول عامة دون فرق بين دولة وأخـرى، وهذه أجـمل المعالم التى يقدمها بينالى فينيسيا كل عامين إلى إنسان اليوم والغد، وأن الفن وحده هو المعيار لتحديد الحدود وأنه ليس نشاطًا محليًا ولكنه نشاط يأتى من مكان.

والآن أوروبا تحتفل بأربعة مهرجانات فنيـة، أولهـا بينالى فـينيـسـيـا وثانيـهـا «الدوكـيـومنتـا» بألمانيـا بمدينة كـاسل وهو معرض تعمل منظمته منذ أربعة أعوام على الإعداد له وهو بطبيعة خاصة مختلفة عن بينالى فينيسيا، إذ أن كل من يعرض به يختار من المنظم «للدكيومنتا» وفقًا للرؤيا والاتجاه العام الذى يحدد ويقام المعرض وفقًا له.

والثالث وهو معرض النحت فى الهواء الطلق بمدينة مونستر بألمانيا والرابع بينالى ليون بفرنسا، والفوراق بين هذه المعارض الأربعة واضحة ومحددة، وبذلك فهى تكمل مع بعضـهـا دائرة معارف خاصة بلغة الفن التشكيلى ونشاط الإنسان حيثما كـان فى التـعبـيـر عن وجوده وكـيـانه باللون والشكل والخط.

إن بينالى فينيسيا يحقق فكرة عالم الفن غـيـر المحدود بآفـاق مـفـتـوحـة حـيث يكون النظام العالمى للاتصال وسيلة «مؤكدة»، وأنه ليس هناك فـرق بين المسـتـقـبل والحـاضـر والماضى إلا فى استـخـدام أدوات التـعـبـيـر الفكرية، فالدول الشرقية بما فى ذلك الصين واليـابان وغـيـرها تتـحـدث عن ذكـريات الماضى ويخطون نحو المستقبل بروح وفكر فلسفى قـديمين عن الحـيـاة. وأمريكا والدول

بينالى فينيسيا

الأوروبية تأخذ بالتكنولوچيا ولكن بتستر مما يثير الحيرة والخوف على مسار الفن، وبقية الدول تتـحـدث عن التـحـدى والـهـجـوم بين الرجل والمرأة فى وجـودهـمـا واسـتـمـرارية البقاء.

لقد زُينت أعمال الفنان **دانيال بورن** Danial Buren مدخل البينالى فحققت منه مدخلا ملوكيًا فخمًا وعظيمًا إذ قام بتغطية سيقان الأشجار المرصوصة على جانبى المدخل بحـسـوائط ملونة باللون الأبيض والأحمر فى شبه خطوط عريضة عمودية، ولكنها تختلف وتتدرج فى ارتفاعاتها مخالفة قواعد المنظور الأصلية فى أنها تصغر كلما بعدت عن النظر، فـهى ترتفع كلمـا بعـدت وبذلك تخلق نوعًا من الخلخلة البصرية مما يثير الانتباه والإعجاب.

الفنانة **أجنس مـــارتين** Agunes Martin الحـائزة على الأسـد الذهبى من مـواليـد كندا عـام ١٩١٢، ثم حـصلت على الجنسيـة الأمـريكيـة عـام ١٩٥٠، عـملت بالمكسيك ثم عادت وعرضت أعمالها بعدة قاعات، عروضًا خاصة وفى عام ١٩٩٢، عـرضت أعـمالهـا بمتـحف وتنى Whitney بنيويورك، وهى تعيش وتعمل فى مدينة نيو مكسيكو بالمكسيك. وتتـمـيـز أعـمـالهـا برقـة وحساسية فائقة تعتمد على التناغم المفرط فى الرومانسية الروحية المقننة والمتدرجـة فى قطاعـات ومـسـاحـات مـتـسـاوية العـرض والطول، والأعـمـال توحى بإحساس صوفى قائم على التجريد للوجود مع صفاء التعاشق والاندماج الكلى فى أنغامه، مكملة سيمفونية الوجـود الكلى للأشـيـاء، ولاسيـمـا أعـمـالهـا «الطريق إلى السـمـاء»، «خطوط الحـيـاة»، أو «الدقـة مـوجـودة فى العـقل»، أو «حـوارات داخلية»، أعـمال تميزت بالتناغم والتعاطف بين عناصـرها مـحـقـقـة التـراسب الأفـقى لخبرات الإنسان واندماجه مع الوجود الكلى للوجود.

والفنان إميليو ڤيدوڤا Emilio Vedova والحـاصل على الأسد الذهبى، من مـواليـد إيطاليـا عـام ١٩١٩، علم نفـسـه الفن دون الالتحاق بأية مدرسة فنية. واختيرت أعماله عام ١٩٦٤ للعرض بمعرض «الدوكيومنتا» بمدينة كاسل الألمانية. واشتـهـر وصار من الفنانين المرموقين وصار يدرّس الفن بمعاهد وأكـاديمـيـات الفنون بأمـريكا والمكسـيك وسويسرا بأكـاديميـة سـالزبورج، وهو من ١٩٧٥ حتى ١٩٨٦ كان يعمل أستاذًا للفن وقد قام برسم عددٍ من المناظـر وأعد مـلابس كثير من المسرحيات.

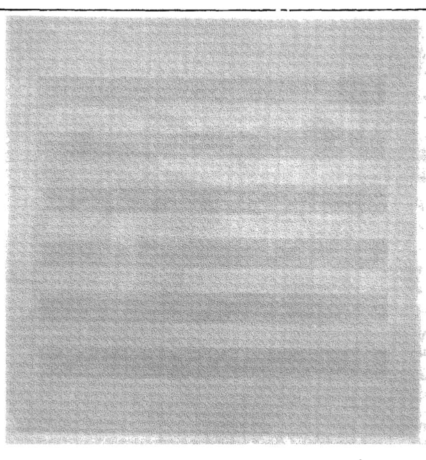
وتتميز أعماله بتجريدية حركية عنيفة، فـهـو يميل إلى الألوان القـاتمـة لتـصـبـح التراچيديا والصراع الحتمى البطولى القدرى صفة من صفات إبداعاته.

وأعـمـاله غـيـر ذات الحلول الوسطيـة أو ذروة تنهى الصراع، بل هو صـراع مسـتـمـر دون نهاية. فكل عناصر وحداته من خطوط ومـسـاحـات ووحـدات بارزة أو مـضـافـة أو مـجـسـدة تنمو من مسطحـات ذات عنفوان صـارخ وحـاد فى حركـتـهـا مـثـيـرة وشـديدة التـأثير على مـشـاهديه، من حـيث الاندمـاج والبحث عن أسباب الصراع ومحاولة التعرف عليـها أو التداخل مع الموجات المتـصـارعـة طرحًـا لما لديهم من مـشـاكل وصـراعـات خاصة، أو البعد والانزواء خوفًا مما فيها من عنف التداخل وشدة الحركة وقوة الضربات اللونية لفرشات الفنان أوالتـجسيدات الشكلية لبعض العناصر والوحدات، وربما يكون ذلك خوفًا من الاندماج فتتضح مشاكله الخاصة والذاتية.

إن أعمال **إميليو ڤيدوڤا** ليست عفوية صادرة عن الصدفة بل هى أعمال قصدية الرؤيا والتنفيذ وهى وفق فكر ورؤيا مـحـددة ومـحـاور صراع لعناصـر حوار شديد وقاسٍ وعنيف.



لوحة للفنان الأمريكى: مريام روبرتس



لوحة للفنانة الأمريكية: إجنس مارتن

والفـــارق بينه وبين الفنانة **أجنس** - صاحبة الأسد الذهبى معه - شديد جداً ؛ ففى أعمالها نعومة ورقة وشفافية وهدوء يصلون إلى حد التصوف والاندماج الكلى، أما إميليو فيدوفًا فهو بوتقة تغلى محتوياتها فى مرحلة قبل الانصهار، الكل يصارع لإثبات وجوده قبل الذوبان مع الآخرين.

إن مشاهدة أعماله تثير قضية الانصهار، لكن متى وأين يبدأ الانصهار وأى العناصر يذيب أو يذاب. حوار شائق وممتع وصعب ومثير يشعر به المشاهد ويدركه عند النظر إلى أعماله.

قدرة عجيبة على الإثارة على التحدى، وعلى الغليان وارتفاع الضغط وقرب الانفجار وحدوث المجهول.

إن **فيدوفًا** يؤكد بأعماله سمة المعاصرة للكثير من الأحوال التى يحياها الإنسان؛ سواء بين الشعوب أو بين الأفراد من طغيان وقهر وصراع نحو البقاء وثورة نحو الأفضل أو الحتمية. وهذا ما كان دائمًا فى الماضى وما سيكون فى المستقبل ما دام الإنسان يطغى بقوته وجبروته على الآخرين بنى جنسه أو على البيئة والطبيعة إذ يصارعها وتصارعه.

هل هذه سنة الوجود حيث حتمية الصراع أم أنها طغيان مؤقت يزول بمستقبل أكثر رقة وعذوبة وإنسانية وتصوفًا، كما تحدده الفنانة **أجنس** والتى تعمل وتعيش فى أكبر مدن العالم تعداداً وهى مدينة نيو مكسيكو بالمكسيك.

والفنانة **مارينا أبراموفيك** Marina Abramovic الحاصلة على الجائزة الكبرى من مواليد ١٩٤٦ يوجوسلافيا ودرست الفن فى أكاديمية بلجراد. عملت بأستراليا وزارت الصين عام ١٩٨٨، وهى تعمل أستاذة زائرة للفنون بأكاديمية الفنون بباريس، بالإضافة إلى المدرسة العليا بمدينة برلين الألمانية، وكذلك المدرسة العليا للفنون بمدينة براون شفاين بألمانيا، وهى تعيش فى أمستردام بهولندا بصفة مستمرة.

وهى صاحبة رؤيا فائقة فى فن الأعمال المركبة (المجسمات - الانستيلشن)، وأعمالها ذات رمزية فائقة تتضح فى اختيارها للعناصر المكوِّنة لها، وهى تعرض فى البينالى محنة البوسنة والهرسك، إذ قامت بعرض مجموعة من العربات الخشبية اليوغوسلافية المستخدمة فى حمل روث الحيوانات وهى محملة بالعظام وبقايا الإنسان، والوحدات فى تكوينها حلقة بكاء وحزن وصراخ وعويل بل لطم على الخدود وشق للهدوم عن الصدور وذرّ للتراب على الرؤوس. فالعمل المركّب المقدم يشع قسوة وحزناً على ما أصاب الأبرياء من جشع وطغيان وجبروت الإنسان.

والفنان **جيرهارد رشتر** Gerhard Richter من مواليد ١٩٣٢ بمدينة درسدن الألمانية، والحاصل على الجائزة الكبرى، قد هاجر من ألمانيا الشرقية ١٩٦١ إلى مدينة دسلدورف بألمانيا الغربية ثم كندا عام ١٩٨٨، ويعيش الآن فى مدينة كولن الألمانية. وتتميز أعماله التجريدية بإيحائها بالطبيعة دون محاولة للتنظيم وفقًا لقانون الطبيعة، من حيث الشكل أو النوع. لكن تداخل ألوانه وتمازجها مع الحذف والمسح لبعض أجزاء اللوحة من الألوان التى تأخذ طريقها فى الانسياب نتيجة الانسكاب على السطح - يقيم حواراً بين الثابت والمتحرك ويخلق مضموناً فكرياً معيناً ومحدداً يريد الفنان عرضه وتقديمه.

إن أعمال **جيرهارد** نموذج فريد من التعبيرية التجريدية فاختيار ألوانه وتعانقها وتداخلها مع بعضها فى مراحل السيولة والانسكاب ثم انقطاعها المفاجئ يولد هذا التميز بينه وبين غيره.

ومن ثمَّ فإن بينالى فينيسيا الدولى بدورته السابعة والأربعين يعرض لإنسان اليوم ما يؤكد أن لغة الفن غير ذات حدود وأنها ذات آفاق مفتوحة يحققها النظام العالمى للاتصال وأن لا فرق بين المستقبل والحاضر والماضى، وأن مشاهدته أشبه برحلة مرئية عبر الزمان دون ارتباط بحدود جغرافية أو إقليمية - إنها رحلة سردية مع الإنسان حيث تكون كاشفة لأمسه ويومه وغده. ■

سنـــتـــمـنـــتـــاليـــة

أســامـة الدنـاصـورى

كنتِ ستموتين بين ذراعىّ

أليس هذا ما اتفقنا عليه؟!

ماذا أصنع إذن بأقراص الفاليوم

التى اشتريتُ لكِ منها علبة كاملة؟!

هل أبلعها أنا؟!

لقد تبدلتِ سريعا!

أصبحتِ فجأةً تتشبثين بالحياة.

ياللعجب!

الحياه!!

أليست هى النفق المعتم الكئيب

ورحلة العذاب المتخبطة التى لا تنتهى؟!

ثم ماذا سأصنع الآن بالقصيدة التى أعددتها لرثائك؟

هل تسخرين منى؟

لن أغفر لك ذلك أبدا.

لكن الآن:

ما العمل؟

بعد أن رتبتُ حياتى المقبلة بالفعل

حياتى؟!

لقد أطحتِ بها بضربة واحدة خرقاء

كنتُ أوشكتُ على توطيد علاقتى بمحل الزهور

من أجل أن يخصنى بأجملها

وبسعر مناسب

حتى يتسنّى لى الرحيل إلى قبركِ كلّ أسبوع

وفى يدى هدية جميلة.

إن قلبى منذ الآن يدق بعنف

كلما مررت بشارع صلاح سالم.

وحنين جارف يقودنى دوماً إلى «البساتين»

حيث مقبرة العائلة.

والبارات:

أجل..

عثرتُ أخيراً على واحدٍ هادئ وقديم

نوافذه عالية

وحوائطه الخشبية صفراء

لأذهب إليه كل ليلة.

وقد حددتُ المنضدة المنزوية

التى سأقضى عليها بقية أيامى

أشرب، وأدخّن، وأبكى

وسيغدو بإمكان الشعراء الشبان أن يشيروا إلىّ دائماً:

«إنه السّنْتمنتالىّ المتوحّد الحزين»

أيتها الجبانة:

لقد أفسدتِ كل شىء. ■

١٦/ يونيو/٩٧

دون كيشوت وطواحين الدقيق

صفاء فتحى

قصائد تسعى وراء صورة للزوبعةِ الحسيةِ أثَارَها دون كيـشـوت بطلُ الهـواءِ الذى لا أسـتطيعُ تنفسـهُ بكل سعادةٍ.

هو هائمٌ فى المُخيلة المسلوخةِ وفى رعشةِ الأحلام.

عندما دبَّ البياضُ فى العيون الجالسةِ على المقاهى

سمعتُ لهاثاً ـ أهو حشرجةُ الشتائمِ البذيئة ؟

عندما كانتْ الأفرانُ تحترقُ بصوتِ الطائرات

كان لى فى المقابرِ أولادٌ صغارٌ

حبَلَتُ بهم يوماً وأنَا العانسُ القديمة

حين ترنمتُ بموسيقى جنائزيةٍ

حتى يحلُم بىَ الله.

خلعتُ ثدييَّ عنى

لأنهما لا يكتبان الأغانىَ

ولايبتهلانِ لحارسِ الحانةِ

القديم

سأتذكرُ يوماً أننى سأعيشُ

داخلَ الترانيم، وأننى

قتلتُ اسمىَ

مراراً فى ليالى الموالد

وأنكَ ذلكَ الصبىَ القديم

الذى أعطانى عيوناً تركضُ خلفَ الجليد

وأننا لا نلعبُ بالأوانى

ونخافُ من المصابيحِ

وأننى لا أكرهُ الجميعَ

وأننى أفقدُ صوتىَ تدريجياً مع حلولِ الربيع

وأنك تكافحُ الهواء

وأننى رِمال.

الشعر

إلى دون كيشوت المصلوبِ فى قلب ميدان التحرير
والمبعوث فى رأسِ ميدان بالاس فى المنيا أو العكس،
الشبح المدفونِ فى الدقيق.

طرقتُ بابَ الثورةِ
فقالَ
«بِحَبلِكْ». فلمْ أَسْأَل
ورحتُ معهم أكتُبُ المنشورَ
وأغازلُ الرسائلَ التى أدفُنها فى جوفِ البلحِ المستحيلِ
عبر بواباتِ السجون
ثم
أصرخُ خلفَ الجدران
وأتعاطى الانتحار
فلم أمُتْ
لأن لى أرواحاً سبعةً
أو تسعةً كقطط Plath التى تنمو على جلدِها الديدانُ
اللامعة
لذا تقلبتُ فى الدقيقِ وتدثرتُ بالبياضِ أدفعُ
الطواحينَ عنى.
كنائمةٍ فى قصورِ الحور
تأهبتُ للتلاشى
حين جاءتْ فى الفجرِ العساكرُ
تخاطبُ العجوزَ،
حين ركضتْ المسدسات فى الضحى تحمل
رصاصاتِها
الشجيةِ
تأبطَ ذراعىَ حارسٌ وديع

قلتُ أين القطط ـ وأين ذهبتْ الألعابُ والمقاهى
فقالوا اذهبى بعيداً ربما لتلعبى
فكانت السنواتُ تلبسُ السوادَ وتجوبُ المقابرَ بحثاً
عن سرير
أو عن كلماتٍ صبيةٍ
أو عن خطبةٍ تسيلُ من حناياها
عواصفُ اللحى المبرقعة بضوءِ الشمسِ الفوضوية
هكذا تحلتْ أذهانىَ الكفيفة
بما قد يتفتقُ عن بعض العصافير المهاجرةِ أيضاً
فلنرفض سوياً حول طوطمِ الجنون
ونسكبُ كلمات الخطباءِ زفرات على بشائرِ الربيع
ولنعانق السنواتِ بين أحضانِ نهرِ السين
أو نهر النيل
ندفنُ شَعْرَنا فى الفيضانِ بعد ما لطخهُ البياضُ
فى نشوةِ الخطاباتِ الملتهبةِ برومانسية الضباب
وبقايا قلب فاتهُ الرحيل

اليومُ
بعيدٌ فى بلل المقاهىَ
قريبٌ من أعتابِ السحنات الشاحبةِ
ومتحشرجٌ بين دندنةِ حبالِ حنجرةسنواتىَ المتمرغةِ
فى دقيق حالم
لا تهمنى فى المناسبات
لأننى لم أفقدْ الذاكرةَ. ■

القاهرة وباريس ١٩ مايو ١٩٩٧

الشعر

عصافير خضراء قرب بحيرة صافية

علي منصور

دعاءُ العاشقْ

أحببتُ بنتا منذ الوهلة الأولى
إذ كانت عيناها باذختي الحنان، يا إلهي.
وكانتا تلمعان في صفاءٍ نادر
لم أشهدْ مثله أبدا.
مرات..
إحمرّ وجهها وأنا مقبل عليها وسط أُخريات.
ومرات..
كنا نصمت ولا نعرف ماذا نقولُ،
فتمضي مسرعة.
ولسبب ما..
غبتُ عنها عشرة أيام كاملة، دون قصد
بعدها همست لي:
الأماكن كانت مظلمة من دونك.
لكنني..
أنا الذي افتقدتها أكثر
فاتني أن أقول لها ذلك.
الأمر الذي جعلني، بعد ساعة من فُراقها،
حزينا، إلى هذا الحد،
وغير قادرٍ على عمل شيءْ
يا ربُّ...
ساعد مخيلتي على حفظ صورتها وهي تهمس لي.

هذه اللحظات

اللحظاتُ التي نختلسُها، هكذا،
على عجلٍ.
اللحظاتُ التي لا تخلو أبداً من الاضطرابِ ذاته.
اللحظات التي تمر بنا
ونحن مرتبكان نفسَ الارتباك.
اللحظاتُ، اللحظات..
التي نترقبها كل يوم، أو كل يومين.
أين تذهب هذه اللحظاتُ
بعد أن تمر بنا.
إلى أي غوْر آمن تذهبُ وتنامُ اللآلئ
تماما كأنها تعرفُ:
ستخلو، كُلاً على حدة، في الليل
ونوقظها ثانية
عصافيرَ خضراءَ قُربَ بحيرة صافية ■

نحن الرجال الجوف
نحن الرجال المحشوون
ملئت رؤوسنا قشاً
ت . س . إليوت

We are the hollow men
We are the stuffed men
our Heads Filled
with straw
T.S Eliot

أنا وصديقى

محمد متولى

نحن دميتان من القش ـ أنا وصديقى ـ
نظهر بملابس السهرة الأنيقة والأحذية اللامعة؛
حذاؤه بيضاوى ولامع مثل حذاء شابلن
وتنورتى مكشكشة وفضفاضة على الطراز الهولندى
عيناى مثبتتان تجاه عينيه معظم الوقت
لا لنتكاشف بلوعة حبنا
أو لأفضح سكره من لمعة عينه
حين يأتينى مترنحاً آخر الليل
ولكن لأننا نبدو أفضل هكذا
كما وضعنا على البيانو صاحب المنزل ذو الذوق الرفيع
والكرسى ذى العجلات
ونحن من جانبنا نشرّفه أمام أصدقائه
ـ رداً لذلك الدينْ ـ
فما إن يحرك زمبلك الموسيقى
حتى ندور حول أنفسنا مصطنعيْن الابتسام
ومتقمصيْن رقصةً للتسلية
ولا نفعل ذلك رغم إرادتنا
بل عن طيب خاطر، وإيمان ثابت بحتمية
تقسيم الأدوار فى هذه الحياة
فصديقى مثلا قبل أن يشتغل كدمية راقصة
كان ممثلا فى المسرح
يلعب مرة دور هاملت، ومرة المسيح،
وقبلهما لعب أوديب وقت ازدهار عصور الدمى
لذا، وحتى الآن، عندما ينام صاحب البيت
يبدأ صديقى فى محادثتى باسم أمه، وأحياناً
تتحول شهوته للإمساك بصدرى إلى رغبة
فى الرضاعة الآمنة ـ تسيل وقتها من عينيه ندفٌ من الورق ـ
فأوفرها له مقابل حمايته لى فيما بعد عندما يطلع

الشــعــر

الصباح

ألم أقل لك؟ تقسيم الأدوار!

ولأن لنا قلباً ذهبياً من القش الخالص

ـ تستطيع أن تتيقن منه بنفسك إن شققت صدورنا ـ

فإننا نمتلك حساً قشياً مرهفاً

يرتكز على دعامة التعاطف وتحمل أحدنا الآخر

وقبوله كما هو دون إلحاح على تغييره

ويبتعد تماماً عن تحميل بعضنا عقد الذنب

المغرية بالالتقاط والمؤدية أحياناً إلى

صنع الحواجز المريحة نفسياً لمن يلتقطها

كما نتجنب إطلاق الصفات النسوية والماركسية على

أى شيء دون تحرُّز، فإن «ذكورياً منحطاً»

أو «برجوازياً متعفناً» كلمات ليس لها معنى فعلى عندنا، وإلا سنكون كما صنعت بعض الساذجات من أنفسهن مسخرة للأجيال أو كما قام بعض محاربى طواحين الهواء «بالنضال» ـ الذى صراحةً لانفهم معنى له ـ تحت قبة من أفكار متوهجة انقشعت كسحب الصيف من فوق رؤوسهم وتركتهم عرايا لمن يهوى فن غرس الأصابع

وربما تتَصبُ اهتماماتنا السياسية كلها

على الحفاظ على الثروة القشية

وتقليل التهام المواشى لأطنان منها

ورعاية الفنون المعتمدة على القش

ثم متابعة مكوكات الفضاء المخترقة لحواجز القش

كنوع من التغيير

بإيجاز، أنا وصديقى، لا نولى اهتماماً كبيراً للأفكار

وننبذها متى وجدناها تُسيِّر حياة الأشخاص

وتتسلَّط عليهم

فنحن نديرها فى رؤوسنا تماماً كما تدور بنا الموسيقى

فنرقص رقصتنا المصيرية

التى بدأنا مؤخراً نحبها

لأنه كما يبدو

لافكاكَ لنا منها،

ونغنى: «نحن دميتان من القش ـ أنا وصديقى ـ

نظهر بملابس السهرة الأنيقة

والأحذية اللامعة ...■

١٥ / ٧ / ١٩٩٥

ماري

ضاحي عبد السلام

طالع للعدرا الصورة هسيس مكتوم..
ونفس محموم..
تفاصيل الوش البنور أهي تاهت
فى الأسمال السودا
فكراهم دقة الاجراس/
تزييق البوابة الصديانة لما انفتحت آخر نوبة/
ريحة الأركان الغامقة الخمرانة/
عيون البنى آدمين العطشانة تشوف
مكشوف الصدر المدارى تحت صليب لماع..
وعيون العدرا المبتسمه - نجوم -
نقاية الأوجاع..
ماقلتش لمارى أى كلام..
ولا قال الكاهن غير ذليه!!
البدن الفاير ويّا خيول الروح

حرنانه ف أول مشوار التوبه
مش خاطية يا مارى لاجل تتوبى
ولاجل فرح مانتيش شيفاه
دى الوقتى باجيلك..
تنهرنى العتمة الراقدة ف لبلابة سورك
أنا واثق من وحشة ليلك
وبرودة فرشك لسعانى أكيد..
وأنت الدفيانه/ الحلمانه..
بفارس زى سميك
بدل الحربه ف إيده سنابل قوت
وانامت ف شكل عينيك ساعتها...
ولسه باموت
ف كلامك عن سجن الناس ف هياكل
أو وأد الارواح فى تابوت

الشعر

منحوتة الأسوار/ الأجراس/ الأبراج

ودقون الكهنة..

بس قلبيك مش منحوت.

والوقتى باحن لطعم جنونك زى زمان

وخدودك والدم هينبع منها

لما تغنى لى نشيد الانشاد.

كم مرة اتعاد..؟

كم مرة خطفت بطرف عنيك

المدلى ما بين رجلين المصلوب/ العريان..؟

وعشقت كل حاجاتك بالطول

بصى له الوقتى لو قادرة..

أهو واقف جنب الصوره العذرا

أو غنى ف سرك!

«أنا لحبيبى...»

مش خاطية لما تسيبى قليب عصفور يتجن

ولا حاسس جسمك رعشة زى الرعشه اياها

لما اتمدت إيدى من قطع الفستان

ولانازل أى ملاك من أى سما

ينفخ جواك أى يسوع

ما هى كانت بتحب ومحبوبه..

ومخطوبه العدرا. ■



الشعر

الأشياء التى تتكرر..
الأشياء التى ترحل

عزمى عبد الوهاب

صديقى الذى يعلق شهادة «الحقوق»

على حائطٍ واحدٍ

بجوار شهادة «السجل التجارى»

فى محل البقوليات الذى تمتلكه

لا تبتئسْ...،

سأحفظ نصف قلبى

فى ثلاجتكَ المليئة بالخُضار...،

وبالرفاق المهاجرين إلى الخليج

حتى لا نسقط (أنا وأنتَ) أمام أحذية

دهستها أرصفةُ «القاهرة»

والمكيِّفاتُ

والكراسى التى تدور حول نفسها

دورة كاملة

صديقى الذى يعلق شهادة «الحقوق»

لا تنظر داخلك كثيراً

كى تثبت أنك أكثر صدقاً

من أعمدة تخلّتْ عن الإنارة

بمحض إرادتها

لأن الأشياء التى تتكرر... قتلتنى

والأشياء التى ترحل... قتلتكَ

سأهديكَ شخصيتين من عالم «نجيب محفوظ»

لتعرف أننا لسنا أكثر جمالاً من غيرنا

ولا تفكر:

لماذا لا يحبنا «سيد قطب»؟

لا تفكر كثيراً:

لماذا تفر العصافير فى هجرة دائمة؟

ولماذا يتناقص عدد الرفاق يومياً؟

فالقطارات التى تمضى ستأتى

والمحطات المهجورة فى السماء

ستتزين بالخراب؛

لأننا بعيدون عن إصبع الرب قليلاً
فماذا لو اقتربتُ منك كما ينبغى
وأخفيتُ عنك سر هذه القصيدة؛
لأن تأويل الرفاق سيزعجكَ
أكثر مما سيسعدك نصف قلبى
الذى تركتُه بثلاجتك المزدحمة
ياصديقى الذى:
يقف العالمُ على بُعْد خطوةٍ
من أحلامىَ المسفوحة
فأنا مجرد جُثَّةٍ
تطفو على سطح جريدة
ملغومةٍ بالبغاء..،
وأحدث خطوط (الموضة) العالمية
هل ستنصحنى بالإقلاع عن العادة السرية؟
وهل هذا حل
لأنجو من الفئران الميتة بطاعون «كامو»؟
لا أظن.. لا أظن
فأنا مُجْبَرٌ على الذهاب
لموعدٍ مع «كافكا»
تحت عمود الإنارة المطفأ فى مدخل القرية
سأشعل غليونه.. وأتركه لابن آوى..،
وعرب الصحارى التى كذبتْ علينا!!
لن أحكى له عن المرة الأولى التى أمسكتُ بها الهاتفَ فأعجبنى صوت البنت الجميلة: من فضلكَ أعد المحاولة مرة ثانية، فالرقم المطلوب غير موجود فى الخدمة.. ربما سألْتُه عن رقم بطاقته الشخصية.. وانصرفتُ دون أن أذكر له أن رقم بطاقتى ٢٥٨٦٧.. وأننى أتمنى لو توقفتُ نهائيًا عن التوقيع فى دفتر الحضور والانصراف وطابور الصباح المدرسى.. وجرس الحصة الأولى.. وعشتُ بلا عملٍ كالأثرياء.
صديقى الذى يعلق شهادة «الحقوق»:
أنت لا يعنيكَ «كامو» ولا حتى «كافكا»..،
ولا أنا..، فليس أحدهما على الأقل
زوجاً لخالتى
لكن من المؤكد
أنك مُنْشَغِلٌ بطفلكَ الذى يكبر
وبالضرائب التى تكبر
وبالعصافير التى تهاجر
وبالمحطات التى هجرها العشبُ
والانتظارُ الطويل

أرجوك:
فكِّرْ مرة واحدة فقط
فى قلبى الذى احتفظتُ به فى ثلاجتك
قبل أن يتعطن فى وحدته الباردة
كأرملةٍ صغيرةٍ..،
ولا تبتئسْ
فالأشياء التى تتكرر.. ستتكرر!!
والأشياء التى ترحل.. سترحل!!■

وبريخت أيضا لا أستطيع تصديقه

دعاء عبد العزيز

عندما تذوب أعضائى فى أوردة الطرقات
تفجؤنى أوجه المارّة..
رجل يحمل حذاءه فوق رأسه
بائع الجرائد الذى يصر أن يبيعنى صحف الأمس
صورة لبريخت وأرسطو يتشاجران
....
ينفلتون من دائرة رؤيتى سريعاً..
.. هل صحيح ما علمونى..
أن كل أصابع الاتهام تشير لى وحدى
حين تسقط أعمدة السماء؟!
لا أصدق هذا بالطبع
وأضحك كثيراً من سذاجتهم
لم يلتفت أحد منهم إلى أن بقية أصابع يده ترتد نحوه
ألاحقهم...
ينفلتون ثانية من دائرة رؤيتى
لماذا يؤكد لى بريخت دائما أننى أستطيع الصعود إلى
خشبة المسرحِ
بينما أصر على الجلوس فى مقاعد المتفرجين
وأتصنع التصفيق الحادّ لأشياء لا تدهشنى؟
واثقة - أنا - أن ساعة الحائط المعلقة على ظهرك
متوقفةٌ عن النبض تماماً
ولأن تاء التأنيث تلاحقنى..
لا أستطيع أن أكتب اسمك على أعتاب القصيدة
ولا أستطيع منعك وأنت تنفلت من دائرة رؤيتى
وتغوص فى أحداق الآخرين
... تزكم أنفى رائحة الأماكن حين تنضو ساكنيها
ينفلت كل المتفرجين من دائرة رؤيتى....
أصعد خشبة المسرح - تماماً كما علمنى بريخت -
وأشعر بارتياح شديد حينما أفقأ عينى اللوحة التى
كانت تعانق الجدار وتصر أن تدير ظهرها لى.
تلتفتُ نحوى حاملة القرابينِ
تقذفنى بسلّتها

الشـــعـــر

ثم تنفلت من دائرة رؤيتى،

أحمل قربانها الذى لن

يُتقبل منى أبداً

وأجلس كالوعاء الفارغ فوق مقعدى،

... ...

أتذكر... ياه!

مازال فمُ الشارع المفتوح عن آخره يلتهم أقدامى

أفتش فى داخلى عن أشياءَ تشغلنى..

هل ستظل هذه النافذة تعلو كلما زاد طولى بضعةَ

سنتيمتراتٍ

فلا أستطيع رؤيتهم

حينما ينفلتون من دائرة رؤيتى؟!..■



«التـــمـــنـــى»

«إيهـاب خـليـفـة»

لا أحلم بأكثر من أب وأم جديدين
تهديهما الطبيعة لى فى عيد ميلاد أو مناسبة سارة.
تكون اللحظة غريبة حقاً
بأبوين يتقابلان بابنهما الوحيد وهو فى ريعان شبابه
وبعد أن تكونت له أفكار خاصة لم تنبع منهما
فيتوجسان خيفة ألا يروقا فى عينيه
فيتفقان بدءاً على عدم بدء التعارف بالأسماء
وإخفاء كنه عملهما خاصة الطب والهندسة
فقد يكون كارهاً للتشريح
ومعذَّباً بعدم الفهم فى علم الجبر
ولعلهما سيفكران أى الالوان تكون أقرب إلى قلبه وأى الموضات.
وينتهيان لمناصرة الذوق المتطور
متممين الخطة بحفظ أسماء الجيل الجديد فى الغناء
وتعلم الرقص تحسباً لأى طارئ

وقد تكون الأم بدينةً
فتعمد إلى إنقاص وزنها بريچيم صارم
فكيف يكون الحال اذا دعاها للرقص
مباهياً بها أمهات زملائه
فإذا هى تتعثر أمام أنظار الحضور
ذلك بلاشك سيضفى مركّب النقص على شخصيته
ويجعله فريسة «لميزة القنوط»
أما الأب فـ [٣] ساعات سويدى للتخلص من الشحوم
وصبغة سوداء للرأس التى أكلها المشيب
مع استنساخ مفتاح للضيف (الذى هو الإبن)
حتى لا يشعر مع أبويه بالغربة
ثم إننى سأقضى على الارتباك بالتخلى عن
التى شيرت والكومباديرا
لأشعرهما بجديتى فى ارتياد الحياة
وانتوى مقابلتهما ببذلة سوداء لتدل على الوقار

محكماً رابطة عنق ملونة، لتدل على الترحيب

بذقن ناعمة وشعر مهذب

مزيلا التدخين قبلها بفترة

فاللون الأصفر قد يقززهما فيسلمان على دون أن يقبلانى.

اختيار التصرفات لذلك الموقف يوقعنى فى حيرة

أظن أننى لن انجح فى اجتذابهما نحوى

أليس من الأفضل البحث عن أمنيات بديلة. ■

نوفمبر ١٩٩٦



لو كــــان الزمـــان إلهـــــا ....

مـــاهر صــــبرى

بإمكانك الآن
أن تنتزع أجنحتك الملائكية
- التى تثقل كاهلك -
وأن تستعير ابتسامة شيطانية
بينما تلقى بالهالة (التى تحيط برأسك)
لاستبدالها بقبعة أنيقة
بإمكانك
أن تباعد بين ساقيك
لاستنبات عضو تناسلى
تباهى به أقرانك
ينتصب تنيناً
متعطشاً لابتلاع أسئلتهم
عن هويتك الجديدة

عليك عندئذ
أن تشارك فى التنافس
- للاستحواذ على أنثى -
حتى لا تفقد تفوقك الذكورى
وبعد مناوشات بسيطة
فى الصراع المحموم على الامتلاك
يهديك منافسك جرحاً نافذاً
فيسيل دمك نبيذاً
يصلح للتناول
فى الكنائس وأجنحة الفنادق.
فى الطوفان
قد تحتمى من بصقات الآلهة بسفينة تفيض بالتوقعات والتأملات
يقودها جنرال سابق
وضعت له عصابة على عينيه
ومن وراء أمواج ملونة بالبستيل
ودندشات قزحية...

الشـــعـــر

تراقبك أطياف بشرية

تصافح أجسادهم نظراتك

بينما همساتهم

تنشد تأوهاً يصم أذنيك

وفى محراب مظلم

تشعل الشموع لتهدئة الآلهة

فيحدثك الكاهن عن الخطايا

وعن معايير أصحاب النبوءات

ويسكب بين يديك وصاياه

كإيديولوجيا دولية

بعدها

ينشغل عن اعترافاتك الشتوية

بمراقبة الأثداء المتأرجحة

على مشانقه المزركشة.

تعاودك الابتسامة الملائكية

وتستعيد الهالة التى اطفأتها

- فى تمردك على التقاليد العسكرية -

يسترخى جسدك فى إغفاءة لذيذة

مستخدماً إياه مشجباً للذنوب

بينما ينحنى رأسك

ليتلقى المزيد من الصفعات والحجارة.

فى النهاية

تكتسب ما يحدث للبشر

من تحولات وتبدلات متسارعة

ترسم على وجوههم خطوطاً واهية

- شديدة التخصص -

تزداد تجاو يفها فى عملية عبثية تماماً

دون أن تتبنى فى مواجهتهم

استراتيجية فعالة. ■

الحفل

عاطف عبد العزيز

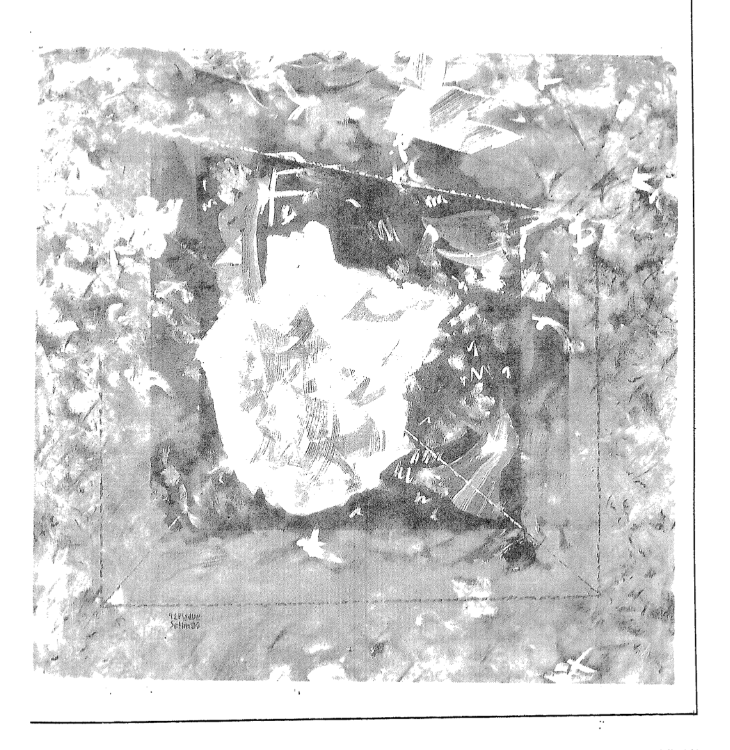
عشرُ سنواتٍ كاملةْ.
يمكن تقليبُ ذلكَ بين أصابعكْ،
كمكعبٍ بلاستيكى.
سينشأ وهمٌ شائعٌ إذنْ،
لازمٌ للتبصرْ،
ومدعاةٌ لاستعادة ما مضى،
على هيئةٍ جديدة.
لن تكونَ نيئةً بحالْ.
لكنها كافيةٌ لإنتاجِ ما يشبهُ،
بيتَ الجنرالْ،
الذى سيصيرُ عازفاً للبيانو فى أخرياتهِ،
أقول ما يشبهْ،
هذا أقصى ما يمكن توقعهُ من مكانٍ،
اعتادَ التزحزحَ بوصتينِ كلَّ ليلةْ.
.....
.....

غيرُ مسموحٍ لهذهِ اللعبةِ أن تحلو،
فى ناظريكْ،
بأكثر مما يجبْ.
يمكنُ البدءُ من ملائكتكْ،
الذين يشبهونَ أقزام سنووايت
بعضَ الشىء
ولا يشيخونْ،
وهم يُرتّلونَ ما يُظنُّ قدّاساً خاصاً،
وقوفاً على سورِ النباتاتِ القصيرْ،
فى أرديةٍ صوفيةٍ لا لون لها.
......
......
عُودى امرأةً سيئةً،
كلما رمتْ بذراعها إلى الموسيقى،

الشـــعـــر

تصيدُ رجلا.
لكأن البيتَ كلّه كان مهيئاً،
والفضاءَ موترٌ بنسمةٍ باردةْ،
تليقُ بالكريسماس.
وكـأن الزجـاجـات التى سـقطتْ، لم تصلْ إلى الأرضِ بعدْ.
لا شىءَ إذن يقيمُ حقيقةً هنا
تفسدُ زرقةَ الدانوب،
سوى الشعراءِ،
والملائكةِ الواقفين فى أرديةٍ
لا لونَ لها.
....
....
على الأرجحْ،
نحن بإزاء معجزةٍ لا تُصدِّقُ نفسها.
يبدو الأمرُ مأزقاً للجنرال،
حين يموءُ فى غرفةٍ بعيدةٍ،
على أربعْ.
ويبدو الأمر مأزقاً للضيوفِ أيضاً:
الخياطةِ وبناتها الثلاثْ،
وشاعرٍ وحيدْ،
كتبَ قصيدةً وحيدةْ،
وبدت حالته كاقتراحٍ بالغيابْ.
ما كانَ لكِ،
أن تشيرى عليه باختلاءة،
مع صغراهنْ.
دون أن تنتبهى لرحيلهِ خلسةً،
بعدما ابتلع لسانها فى ممرٍ ضيقٍ.
....
... سيعودُ الشاعرُ من تغريبتهِ،
فى رداءٍ صوفىٍّ،
بخشونةٍ واضحةٍ فى المفاصلْ،
وسبعةِ ألسنةٍ،
فى كيسٍ صغيرْ.
لن يكونَ بمقدوره أن يرى الحفلَ منعقداً،
فى الفراغْ،
بارتفاع مترينْ.
ولا أن يسمعَ الجنرالَ فى غرفتهِ،
البعيدةْ.
فقط سوف يرى النوافذَ مكتفياتٍ،
بشىء من الضغينة،
وكثيرٍ من الحكمةْ. ■

فبراير ١٩٩٦



القصة

مشهد أمريكى

حياة جاسم محمد

في المشهد أمريكى. فضاء المشهد عربى. منفاها الأخير. المشهد أمريكى، تراه فى كثير من الأفلام الأمريكية. أفلام المغامرة والإثارة. ما يجىء بمشهد أمريكى إلى فضاء عربى؟ أيختار المشهد فضاءه؟ أيختار الفضاء مشهده؟ أم تجمع الاثنين صدفة عمياء لا ضوابط لها؟ حقيقة واضحة لا تدعو إلى تساؤل. قانون الكون. التابع والمتبوع. تدور الأجرام الصغيرة حول الأجرام الكبيرة. أوروبا. أمريكا. جرم ضخم. ثقيل الوزن. كثير الجاذبية. يفيض الجرم الأعظم أنواره على توابعه. تغدو منيرة بعد عتمة. كثيراً ما يعشى فيض الأنوار أبصار التوابع. تختلط عليها الألوان. تتداخل لديها الأشكال. يختل عندها التوازن. يضطرب نظام الكون. يتفجر زلزال عنيف. يدكها دكاً. النتيجة واحدة فى اثنتين. يتلاشى التابع. يغدو جزءاً من الجرم الأعظم. أو تنهض العنقاء من رمادها. يولد كون جديد.

منفاها الأخير واحد فى الأجرام الصغيرة. خفيف الوزن. يدور فى فلك فرنسا وأمريكا، تجذبه فرنسا بادئ ذى بدء. تستعمره. تقيم فى أراضيه. تحكمه. يتحرر التابع من السيطرة الإدارية. يتحرر من السيطرة السياسية. لا يتحرر من السيطرة الثقافية. منفاها الأخير. قرابة خمسين عاماً تمضى على استقلاله. ما يزال تابعاً ثقافياً من توابع فرنسا. الفرنسية لغة التخاطب فى كثير من المؤسسات الرسمية. الفرنسية لغة التدريس فى بعض الكليات والمعاهد. فى كليات ومعاهد أخرى تشارك الفرنسية العربية فى هذه المهمة. يفضل المتعلمون التخاطب بالفرنسية. الفرنسية علامة ثقافة وامتياز. ترفع صاحبها درجات فوق من يتخاطب بالعربية. قد يتحدث بعضهم العربية. كثيراً ما يخونهم التعبير. يلجئون إلى المقابل الفرنسى. يختار بعضهم أن يطعم العربية بالفرنسية. حين يكون المستمع إليه مشرقياً يردف التعبير الفرنسى بالمقابل العربى. تكتب الأسماء العربية بالفرنسية. يحرّف نطقها بالفرنسية. ترد، لاحقاً، إلى العربية. يردّ بعضها بنطقه الفرنسى المحرّف. ثريّا. يكتب بالفرنسية Touria. يردّ إلى العربية محرّف الكتابة والنطق. توريا.

الفرنسية لغة التخاطب لدى العامة. قد تُسمع خالصة. قد تطعّم بكلمات من اللهجة المحلية. كثير من المتسوّلين يتكلمونها. يتسوّلون بها: Bonjour madame, un dirham s'il vous plait، يمضى فى خطابه الفرنسى طليقاً متدفقاً. حين يُعطى ما يسأل تنبسط أساريره: Merce beaucoup, madame، حين لا يعطى ما يسأل يتجهم وجهه. يعلن سخطه بالفرنسية.

تُسمع الفرنسية فى الحوانيت والأسواق. Donnez moi un bilo de bhizzou، يطلب من البائع أن يبيعه كيلوا من الجزر. ينطق الجزر باللهجة المحلية. فى بقعة ريفية فى الشمال الجميل. يعودون من عين دراهم إلى تونس بعد إجازة يومين. تقل الـ B.M.W ثلاثتهم. رابعهم بعيد قريب. إجازة يومين فى القرية الوادعة. فندق صغير على حاشية الطريق. اسم الفندق فرنسى «Les Chênes» أشجار البلوط. تطوّق المكان. يتحلقون حول «المنقلة». هى. والدتها. والدها. جلسة من جلسات نادرة تجمعهم. شتاء بوران مدلهمّ شديد الوطأة. مدينة (ب). طفولتها المبكرة. يشوى والدها البلّوط على الجمرات المتوهجة. تحدّق إلى الجمرات مفتونة. جمرة الوميض من خلل الرماد. تترقب متطلعة مستثارة. ينضج البلوط. يقشر والدها بلوطة. يطعمها. تأكل متلذذة. تستزيد. يعاود. دفء الأبوّة. لمّا يفرض والدها رقابته الصارمة عليها فتتشوّه علاقتهما. ينقطعون عن الدنيا فى الفندق الصغير.

ينقطعون عن منغصاتها. يخلون إلى وجه الطبيعة. السماء والخضرة. غابات وجبال. ترتفع الطريق وتنحدر. تلتوى يمشون صباحاً ومساءً. البرد يصهر العظام. الريح تلسع وتدمى. إجازة شتوية حين يقسو البرد ويلذع يستحيل حيوية وحركة. حين يقسو الألم ويلذع يستحيل طاقة خلاقة. «لا شىء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم» ما هذه بدعوة إلى الألم.

تنشد فى عينى دراهم مقتنيات من الصناعة التقليدية. صناعة تلك المنطقة خشبية. تتحوّل كتل الخشب فى أيدى الصنّاع المحليين إلى هيآت وأشكال. تنشد تلك الهيآت والأشكال. تجد منها الكثير. لا تجد فيها من الجمال والفن ما تتطلّع إليه. يعودون إلى تونس. انعطافة من انعطافات الطريق المتوالية. تبدو لهم طفلة فى حوالى السابعة. أمامها، على الأرض، تماثيل خشبية. فى يديها تمثالان كبيران. أحدهما غزالة تنتصب على قاعدة مستطيلة. رشاقة وشموخ. الجيد معزوفة مرهفة. الرأس أغنية تعانق الذرى. على القاعدة غزالة أخرى. صغيرة تتطلّع إلى أمها. يفتنها التمثال. جمال الغزالة وروعة الأمومة. تتوقف السيارة. تتدفق طفلة السنوات السبع بفرنسية طليقة. تطرى صناعةِ تماثيلها. تعكّر فرنسية الطفلة سعادتها بعد إجازة مريحة. تحدث الطفلة بالعربية. تجيب الطفلة بصعوبة. ليت الطفلة تتحدث العربية بطلاقتها فى الفرنسية. تشترى التمثال وتمضى. كيف ينفذ الاستعمار الفرنسى إلى شعاب بقعة نائية كهذه؟ يستعمر الإنكليز بوران عقوداً من الزمن. لا يخلّفون للبورانيين بعض لغتهم. ليتهم فعلوا. يندر فى بوران من يتمكن من الإنكليزية. هم من أضعف العرب فى تعلّم اللغات الأجنبية. تضحك. تذكر قول صديق بورانى. البورانيون يتمتعون بمناعة قوية ضدّ تعلّم اللغات الأجنبية يتعاظم جرم أمريكا. تغدو جرم الكون الأعظم. تزيد جاذبيته وتقوى. يدور منفاها الأخير فى فلك أمريكا. مكدونالد. ينهار الاتحاد السوفييتى، تترسخ إمبراطورية مكدونالد. بيتزا هت. ديرى كوين. الجينز الأزرق. قمصان الـ (T.shirt) والقبّعات. تزهو عليها بالإنكليزية أسماء أمريكية صرف. أسماء فرق رياضية. أسماء لاعبين. أسماء جامعات أمريكية. بعض الجامعات مغمورة لا شأن لها فى بلادها. لا يعرفها إلا قلة من الأمريكيين. الجيش الأمريكى. القوّات البحرية الأمريكية. القوات الجوية الأمريكية. أسماء فرق غنائية. أسماء مغنيين يتصدّرهم مايكل جاكسون. القمصان والقبعات صنع محلىّ. لم تزِنْ الصناعة المحلية بأسماء أجنبية كتلك؟ من أين تستقى الأسماء والتصميمات؟ أسئلة تلحّ عليها حين ترى قمصان الصغار والكبار وقبعاتهم. تلاحق تلك الأسماء. تجهد نفسها لتقرأها حين يقع بصرها عليها. المسلسلات الأمريكية. دلاس. سانتا باربرا. أوبرات الصابون. واقع وهمىّ مثير. تتوقد أحلام المحرومين. يتطلّعون إلى الفردوس الموعود. يغدو مطمحهم الأوحد. يدركه أقلّهم. لا يدركه الأكثرون. يكتفون بما يتيسر لهم. الجينز. القمصان. القبعات. تسريحات الشعر. متعلقات أخرى لابدّ منها. متعلقات أخطر.

المشهد أمريكى. فضاء المشهد عربى. يعرض لها المشهد (أو تعرض له) صبيحة يوم صيفىّ تبدأ نهارها مبكرة. تنهض فى حوالى السادسةِ. تؤدى تمريناتها الرياضية اليومية. لا تفوّتها إلا لمرض يقعدها عن أدائها. تتناول فطورها فى الثامنة. تتناوله وحيدة. تفعل ذلك منذ بضع سنوات. لا تنفرد بغير وجبة الفطور. يحرصان على تناول الوجبات معاً. تنقضى سنوات وهم أربعة جلوس إلى المائدة. يغدو الأربعة ثلاثة. يغدو الثلاثة اثنين. تنفرد الآن بوجبة الفطور. ينام زوجها بعد منتصف الليل. غالباً ما يأرق. يظلّ مسهداً حتى يبدو الفجر أو يكاد. يبدأ نهاره عند العاشرة. تنام هى قبل منتصف الليل. تبدأ نهارها مبكرة.

يبدأ صباح يومها ذاك اعتيادياً. يماثل صباحات كثيرة قبله. لا يمضى كثير وقت قبل أن يغدو استثنائياً فريداً لا يماثل أى صباح قبله. لا يماثل أىّ صباح بعده. يعرض لها مشهد أمريكى مثير. تغادر البيت قبل التاسعة. تخرج للتريّض. نصف ساعة فى المشى السريع. تهيئ بدنها وعقلها ليوم جديد. تفضل المشى مبكراً. شمس الظهيرة فى الصيف ساخنة. السيارات كثيرة .تزحم الشوارع سائرة. تزحم الأرصفة واقفة. يضطرّ الراجلون إلى السير فى الشارع. تمشى فى الشارع. تعبّئ رئتيها بدخان (المازوت) الأسود. تحاذى السيارات المسرعة. أعجوبة أن يفلتها الموت. تفضل المشى مبكراً. يمنحها هدوءاً وخلوة.

يوم أحد. تكاد تقفر المدينة من السيارات والمارّة. عطلة نهاية الأسبوع. تمشى خفيفة طليقة. ترتشف عيناها المشاهد بشغف. يرتد البصر عن بعضها خاسئاً وهو حسير. ترشف عيناها المشاهد بشغف. ينفتح قلبها لما تراه من كائنات. عصافير قليلة تغرد أو تتقافز. قطط وكلاب سائبة (تبتعد عن

الأخيرة اتقاء شرها) . حديثة عهد بالعودة هى. العودة إلى الحياة بعد موت. العودة إلى الحركة بعد سكون. العودة إلى العالم بعد طول عزلة. تحفر بأظافرها فى الصخر طريقاً. تتشبث بالقشة وهى تصارع موجاً مجنوناً. يتلاشى الفاصل بين الحلم واليقظة. هلوسات الليل. كوابيس النهار. تحفر بأظافرها فى الصخر طريقاً. تميد الموجودات حولها. تميد الأرض تحت قدميها. تفقد التوازن. تتشبث بالقشة وهى تنهار. تحفر بأظافرها فى الصخر طريقاً. شهور تتلوها شهور. ينبثق فى نفسها فجر أبيض. يفيض أنواره على الكون. طريقها الصخرى مطواع هيّن. ترفعها الأمواج فى ذروة لأخرى. تستقر الموجودات حولها. تثبت الأرض تحت قدميها.

تعود إلى العالم. تعيد اكتشاف ما تعرف فى معالمه وتألف. تستعيد رياضتها المفضلة. رياضة المشى. هى اليوم قادرة على مشى نصف ساعة أو أكثر. ملابسها خفيفة. تتهيأ لسخونة مقبلة عما قريب. سروال. قميص قصير الأكمام. تتخفف من حقيبتها اليدوية. تستبدلها بحقيبة الورك الصغيرة. قبعة تستقر فوق رأسها. تحميه وهج شمس قد يضايق. تبدو، لمن لا يعرفها، سائحة أجنبية.

تبدأ سيرها مسرعة نشيطة. تعبر الشارع بعد أمتار قليلة من العمارة. تنعطف يساراً فى شارع فرعى. أكوام القمامة عند كل عمارة. عند كل حانوت ومطعم. يوم أحد. لا يقدم عمال النظافة، حين يقدمون، قبل منتصف النهار. الشارع الفرعى كالح خاو. ينتهى بها سريعاً إلى شارع أوسع. لا يختلف الشارع الواسع عن الشارع الفرعى. كالح خاو. تنشد عيناها خضرة فلا تجد. أكوام القمامة تمتد بامتداد الشارع. يتقاطع الشارع مع آخر عرضى. تعبر الشارع العرضى. تواصل السير فى جزء آخر فى طريقها السابق.

تواصل السير. لا ترى مخلوقاً. سعيدة هى بخلوتها. على يسار الشارع بناء يغمض عليها أمره. لا تتوضح لها معالمه. لا تتبين منه سوى حديقته. حديقة شاسعة مترامية الأطراف. يفصلها عن الشارع جدار أبيض. تعلو أشجار الحديقة على الجدار. للمبنى باب حديدى ضخم. لا يرى الباب مفتوحاً. هو، دوماً، مغلق. ما وراء الباب المغلق؟ ماذا فى الحديقة؟ ليتها تدرى. تحاول التكهن. يصلح البناء فضاءً لأحداث مثيرة. تلحّ عليها التساؤلات والتكهنات. يشط بها الخيال. ذات يوم ينكشف لها بعض الغموض. تقف عند الباب الحديدى

سيدتان مسنتان. هما فرنسيتان. تنبئ بذلك ملامح وجهيهما وفرنسية تتحدثانها. فرنسية أصيلة لا فرنسية المحاكاة والتشبه. تلحّ عليها تساؤلات أخرى. هل تقيمان وحيدتين فى هذا البناء الضخم؟ ماذا تفعلان؟ تعرف أن أكثره من الفرنسيين يؤثرون البقاء هنا على العودة إلى وطنهم. امتيازاتهم أكثر. أعباؤهم أقلّ. لعلّ السيدتين من أولئك. تعاود المشى فى هذا الشارع. يستهويها هدوؤه يستثيرها غموض المبنى. فى يوم آخر تجد الباب موارباً. عند الباب، فى الداخل، رجلان يتحدّثان. الرجلان أصغر سناً من المرأتين. يرتديان لباس القسس الأسود الطويل. ما صلة الرجلين بالمرأتين؟ هل يقيمان معهما فى البناء؟ أهما زائران؟ يشط بها الخيال. تواصل سيرها فى الشارع يقابلها شارع مستعرض. فى مقدورها أن تنعطف يميناً أو يساراً. تنعطف يميناً. عند نهايةِ ذلك الشارع ترتفع بناية كبيرة. بوابتها حديدية ضخمة. تفتح وتغلق إلكترونياً. لدى الباب، دوماً، حارسان. قطعة ضخمة تعلن اسم المكان. القنصلية الفرنسية. يخفق العلم الفرنسى عالياً. تتأمل المبنى. يغيظها تميّزه. يرحلون ولا يرحلون. تصحبهم مؤسساتهم السياسية والإدارية. تظل عشرات المؤسسات الأخرى. قنصليات. مراكز ثقافية. جمعيات. مدارس. وفود. فرق مسرحية. بعثات. عشرات من المؤسسات. تمارس سلطانها مستظلّة بمظلّة الثقافة. استعمار ذكى شرس. أخطبوط ينشر أذرعه فى كل مرافق الحياة والتفكير. يرحلون ولا يرحلون. يغيظها ذلك. تعود أدراجها فى طريق لا يزال هادئاً. لم تستيقظ المدينة صبيحة ذلك الأحد.

تخلّف القنصلية الفرنسية وراءها. بعد مسيرة قصيرة يواجهها باب حديدى صغير. الباب هو المدخل الخلفى لمتنزه واسع جداً. المتنزّه لصق القنصلية الفرنسية. له مداخل متعدّدة أخرى. سبق أن زارت المتنزّه صحبة زوجها. تستهويها فيه مجموعة كبيرة من نباتات العبير. تنتشر النباتات على مساحة واسعة. جميلة الأشكال والألوان. يفتقر المتنزّه إلى وسائل الراحة. مقاعد مريحة. مقهىً يجد فيه الزائر بغيته من المشروبات الساخنة والباردة. مايزال المكان أقرب إلى غابة بدائية. تؤثر عليه المتنزه الآخر الأبعد. هو أكبر. فيه من وسائل الراحة الكثير. ممرّاته ممهّدة لمن يرغب فى السير. يقصده الكثيرون. يجرون. يركبون الدرّاجات. تصحب الأسر أطفالها فى عطل نهاية الأسبوع. تؤثر ذاك المتنزه. تكثر من الذهاب إليه.

القصة

حديثة عهد بالعودة هى. تحرص على استعادة فعّالياتها السابقة. كلّ ما تألف القيام به قبلَ أزمتها الأخيرة. تحرص على استعادة جرأتها وثقتها بنفسها. تمرّ بباب المتنزّه مرّات. تقرّر الدخول. تقرّر استكمال رياضتها هناك. لا تنفّذ قرارها فى اللحظات الأخيرة. تجتاز الباب المفتوح ذات مرّة. تسير فى المتنزّه قرابة دقيقتين. هاجس فى أعماقها. عودى من حيث تأتين. من يدريك ما تلقين فى ممرات المتنزه المتشابكة المتداخلة؟ روّاده قليلون فى الصباح الباكر. تستجيب للهاجس. نادراً ما تخطئ هواجسُها. تغادر المتنزه.

صبيحة يوم أحد. بعد التاسعة بقليل. تخلّف القنصلية الفرنسية وراءها. الباب المفتوح وإلى جانبها. يدعوها للدخول. يغريها بارتياد مسالك المتنزه. بإعادة اكتشاف ما ينسيها منه طول البعد. يصدّها تروّدها المعهود. حذرها المعروف. تثور على نفسها. تسخط على تروّدها وحذرها. لمّا تستعد ثقتها بنفسها. لمّا تسترجع جرأتها وتحدّيها. لاتزال هلوسات الأزمة وكوابيسها تطمس وهج النور فى بصرها وبصيرتها. ماتزال هلوسات الأزمة وكوابيسها تحّجم طاقاتها العقلية. تكبح عنفوانها. إلام تستبدّ بها الأزمة بدناً وروحاً؟ أتظلّ عاجزة خائرة؟

تجتاز الباب المفتوح بخطى سريعة. توشك أن تركض. لا تترك لحذرها وتردّدها أن يصدّاها عن الدخول. تمشى فى ممرات المتنزه القريبة من الباب. تلاحظ بسرعة أن المتنزه يكاد يخلو من الناس. ثلاثة نفر يجلسون على مصاطب متباعدة. رجال ولا امرأة. هل هناك سواهم فى أماكن أخرى؟ لا تدرى. يهمس لها هاجسها أن عودى من حيث جئت. تسخر منه. صباح جميل. لا أروع منه. السماء زرقة صافية. لا تعكر صفو زرقتها غيمة. يكاد صفاء الزرقة يشفّ عن أسرار الكون الكبرى. الشمس متوهجة. أغنية تحتضن الكائنات. تبعث فى أعراقها سخونة الحياة وتدفقها. النهار فيض من الأنوار.دعوة للحركة والحيوية. لتقبر تردّدها وحذرها مع هلوسات الأزمة وكوابيسها. ينبغى لها أن تحيا حياتها كاملة. لا تفلت منها حتى جزء الثانية.

تمضى فى سيرها داخل المتنزه. ينبسط أمامها ممرّ طويل مدّرج. يختلف الممرّ عن مسالك الحديقة الأخرى. هو واسع معبّد. ما أيسر المشى فيه. على جانبيه امتداد فى الخضرة. الخضرة موشاة بألوان كثيرة. تختلف أشكال الزهور المنثورة وألوانها. تنحدر مع درجات السلم. السلم طويل لا تبلغ العين نهايته. بضع درجات تليها فسحة منبسطة صغيرة. يتكرر النموذج مرات لا تدرى عددها. تزيد سرعة انحدارها. يغريها بذلك انخفاض الدرجات وانبساطها. تنهل عيناها الألوان. تتذوّق أذناها الأصوات. تستنشق، بعمق، أضواء النهار. أغنية الطبيعة المتجدّدة. يتدفّق فى أعراقها دم جديد.

يمنحها طاقة استثنائية. نشوة العودة للحياة. تنفصل عن المكان. تحلّق ولا تسير. تغدو نغماً فى سيمفونية الكون الكبرى. تنحدر مسرعة مع انحدار السلم. لا ترى نهايته. تسبقها محلّقة أونا. صديقتها الأمريكية. أونا تركض. هى تسير. أصداء بعيدة. كلمات أونا. حين أركض أتخفف من ثقل جسمى: أحلّق. الأضواء أسطع. الأصوات أرهف. أنفصل عن المكان. أطير. تراها تقول حقّاً؟ كذلك تسأل نفسها. هى شاعرة قبل أن تكون راكضة. لا تسأل اليوم. مسيرتها الصباحية هذه تنبئها أن أونا على حق. هى تحلّق ولا تسير.

«Bonjour madame». يقتحم الصوت الأرضى نشوتها الصوفية. ليس من عادتها، فى منفاها الأخير، أن ترد على تحيات الأغراب. يتبع التحية مالا تحمد عقباه. تسمع ذلك حين تفد إلى المكان. تؤكد لها التجارب ما تسمع. هبوطها الحادّ المفاجئ إلى الأرض يباغتها. ينسيها حذرها. ينطلق لسانها بالردّ دون أن تعى. «Bonjour». تنظر إليه. رجل أقرب إلى القصر. شعر كث. بدلة جينز أزرق. سروال وجاكيت. «ça Va?». يكمل الرجل التحية. هاهو يريد مواصلة الحديث. يقلقها ذلك. المتنزه واسع. يخلو من الرواد تماماً فى هذه المنطقة. هى بعيدة عن مدخله. بعيدة عن منتهاه. لا تعرف أين منتهاه. لا تردّ على سؤاله. تزيد سرعتها. تتجاوزه. تخلّفه وراءها. تزيد سرعتها. تريد الوصول إلى منفذ يطلقها إلى العالم تشعر أنها فى شرك. لماذا يلح عليها هذا الشعور؟ لا تدرى. يطمئنها قليلا أن الرجل لا يتابعها.

نهاية السلم. هى على ممرات المتنزه غير المعبدة. تواصل السير. لا تريد العودة، لعلّ الرجل يبتعد. لعلّه يغادر المتنزه. لا تشعر بالإرتياح. هل تبالغ فى مخاوفها؟ هل ذلك من بقايا هلوسات أزمتها؟ تواصل السير. تحاول استرجاع تواصلها مع المكان. مع الكائنات والأشياء. رويداً رويداً تنتزع نفسها من قلقها. فتنة المشهد حولها. أنوار النهار الصاعد. صفاء الزرقة منبسطاً فى الأعالى. تنتزع نفسها من قلقها. يلوح من بعدٍ باب حديدى. هى قريبة من أحد منافذ المتنزه. تزيد سرعتها.

تدرك الباب بعد زمن يسير. تمرق منه مسرعة. تعتقد أنها تنفذ إلى شارع تعرفه.

يمتد أمامها شارع عريض طويل. لا ترى نهايته عن اليمين واليسار. تنطلق السيارات على جانبى الشارع فى اتجاهين متعاكسين. ما هو بالشارع الذى تتوقعه وتتطلع إليه. لا تعرف الشارع. لا تعرف المنطقة. تسير يميناً. تسير يساراً. تبحث عن علامة تنبئها اسم الشارع. تعود بالخيبة. ما تفعل؟ لا تريد العودة من طريق أتت منه. لا تأمن أن يعرض لها الرجل مرة أخرى. يضايقها خوفها ذاك. لا تملك له دفعاً. ما تفعل؟ تنتظر سيارة أجرة تأخذها إلى دارها. يبدو الحلّ معقولا وسهلا. تقف منتظرة. تمرّ أمامها، على الجانبين، عشرات السيارات. سيارات خاصة. لا شأن لها بها. شاحنات تنقل البضائع. لا شأن لها بها. لا سيارة أجرة. تنتظر. خمس دقائق. عشر. خمس عشرة دقيقة. يتعب الوقوف ساقيها. تسير يميناً ويساراً. تخفف عن ساقيها مشقة الوقوف. خمس دقائق أخرى. لا سيارة أجرة. يتطلّع إليها من فى السيارات. يستغربون، على ما يبدو، وقوفها فى الشارع. هى الوحيدة الواقفة. تتملكها وحشة على الرغم من أضواء النهار وأصوات السيارات. تقرّر أن تنهى انتظارها. يبدو أن لا جدوى منه. ما تفعل؟ خيار واحد لا غير. أن تعود من حيث جاءت. وماذا عن الحافلة؟ خيار آخر. لا تمر حافلة طيلة دقائق انتظارها. قد تأتى. تتذكر أمراً. لن تعين الحافلة حين تأتى. تحمل على واجهتها وخلفيتها رقم الخط. لا تحمل الحافلة ما يعيّن وجهتها. أنّى لها أن تهتدى إلى حافلة تنقلها إلى حيث دارها أو إلى منطقة قريبة منه. لاتزال العودة من حيث جاءت خيارها الوحيد. عليها أن تدخل المتنزه مرة أخرى. عليها أن تبلغ السلم. عليها أن ترتقيه. عليها أن تبلغ باب المتنزه. تفصلها عن دارها، حين تخرج، مسافة ما هى بالطويلة.

تقفل عائدة. نفسها منقبضة. خطاها متثاقلة مترددة. تجتاز الباب وهى لا تريد اجتيازه. تصارع هاجسها وقلقها. تلوم نفسها. لا تتخلّص من مخلّفات الأزمة. عليها أن تحرّر نفسها من تلك المخلّفات. ما تراها فاعلة حين يعتضرها ذلك الرجل مرة أخرى؟ تصرفه بكلمات. ما ذلك بالعسير. تلوم نفسها. تصارع قلقها. هى عند السلم مرة أخرى ترتقى السلم. تلهى نفسها بالألوان والأصوات. يتقدم النهار حثيثاً. تقترب الساعة من العاشرة. تزداد شمس النهار سطوعاً وتوهجاً. تشتد سخونتها. تتحدّى السخونة القبعة. تنفذ إلى جمجمتها. ما فى مقدورها ارتقاء السلم حتى نهايته. عليها أن تنحرف عنه إلى ممر يحاذيه. الممرّ ظليل تحميه الأشجار، فى أغلب بقاعه، من وهج الشمس وسخونتها. تنحرف إلى الممرّ الظليل المحاذى. تزيد سرعتها. تريد أن تبلغ نهاية الممرّ بأسرع ما تستطيع. تدرك أنها قريبة من باب المتنزه. بينها وبينه مسيرة ثلاث دقائق أو أربع، لا غير.

ينتصب أمامها. هو لا غيره. يظهر فى لا مكان. الشعر الكث. بدلة الجينز الزرقاء. فى ثانية واحدة، لا أكثر، يمدّ يده اليمنى. يضغط بإبهامه على ما يحمل فى يده. يتوهج نصل سكين. تقدر طوله الآن بنحو عشرة سنتمترات. تدرك حقيقة ما ترى. السكين الآلية. ترى المشهد فى الأفلام الأمريكية. أفلام المغامرة والإثارة. تقرأ عن مثيله من أحداث الواقع. هى الآن تواجه المشهد حياً. لا أحد فى المتنزه. هو. هى. نصل السكين. لا رابع في المشهد. تقتل فتاة فى سنترال بارك بنيويورك. لعلّها قتلت بسكين كهذه. دم بارد فى أعراقها. وهن فى ساقيها وذراعيها. رهبة البغتة. رهبة السكين. لا تنهار.

موجة حنق تكتسحها. تطرد جلّ رهبتها. لماذا يعترض طريقها؟ لماذا يرهبها؟ لماذا يسلبها متعة يومها الصغيرة البريئة؟ تجد نفسها، دون وعى، تصرخ به بلهجة بوران. «شتريد؟»، لا يجيب. تدرك ما يريد. يشير بيده الأخرى إلى الحقيبة الصغيرة. حقيبة الورك. «فيها عشرون درهماً. خذها، واترك المفاتيح». يفتح الحقيبة. يأخذ ورقتين نقديتين من فئة عشرة دراهم. لا يمسّ المفاتيح. يمد يده صوب صدرها. يتوثق من عدم وجود نقود أخرى. تدفع يده بغضب. تنفض «بلوزها» بعنف. ترهب ذلك العبث أكثر مما ترهب السكين. تهيّئ نفسها للمواجهة. يشير بيده صوب باب الحديقة. تسرع الخطو. تخلّفه وراءها. تزيد سرعتها. بعد مسيرة ثلاث دقائق تقريباً تجتاز الباب إلى الشارع. لايزال الطريق مقفراً. أيام الآحاد تظل المدينة هامدة حتى منتصف النهار. لا تريد العودة إلى ذلك الطريق. تنعطف يساراً. تحث الخطى صوب القنصلية الفرنسية. تحاذيها بعد مسيرة قصيرة. تنعطف يساراً. هى فى شارع واسع مزدحم. تنطلق السيارات على جانبيه. يكثر فيه الراجلون. تعرف الشارع جيداً. تهدئ سرعتها. تنعطف يميناً. تبدأ رحلة العودة إلى الشقة. تكون هناك بعد أقل من عشر دقائق.

حنق يحرق جوفها. لماذا يعترضها الرجل؟ لماذا يشوّه صباحها الجميل؟ فى المتنزه آخرون. لماذا لا يعتضرهم؟ لماذا

يعترضها هي؟ ألأنها امرأة وهم رجال؟ ولماذا يعترض الآخرين؟ الفاقة والحاجة؟ ما السكين وسيلة العيش الوحيدة. ولماذا يعترضها؟ أهي المسئولة عن فاقته وحاجته؟ لماذا لا يعترض المسئولين الحقيقيين؟ يجبن عن العلن فيتستر احتماءً. لماذا ولماذا؟ لا إجابة على الأسئلة. حين تتوفر إجابة لا تكون مقنعة.

تحملها أيام الحياة وأحداثها إلى بقاع كثيرة في العالم. تزورها. تقيم فيها. لا تعرض لها واقعة كواقعة اليوم. واقعة تنغص يومها وأيامها الآتية. الولايات المتحدة. تخرج من مكتبة جامعتها. الحادية عشرة ليلا. تعود إلى شقتها سائرة. مسيرة خمس عشرة دقيقة تقريباً. تسير في قلب الليل. هناك حافلات الجامعة. تفضل العودة سيراً. يتحرك في أعراقها دم راكد بعد طول جلوس. هواء الليل النقي يطرد من رئتيها هواء آلات التكييف. الفضاء اللامتناهي بعد قيود جدران بلا نافذة. حين يرافقها القمر يأخذها إليه. تسير مسرعة حتى تجد نفسها في أحضان شقتها الصغيرة. تفعل ذلك زمناً طويلا. لا يعترض طريقها أحد. لا يعكرها حادث أو حديث. أهي صدفة؟ يحدّث بعض المعارف اليوم عن صورة جديدة للمكان. لا تأمن امرأة أن تسير بمفردها ليلا حتى في حمى الجامعة. لا تريد رؤية الصورة الجديدة. في بوران لا يعرض لها حادث كحادث اليوم. خطواتها هناك معدودات. تجربتها محدودة. حين تتسع تجاربها تكون في حماية زوجها. في بوران ألف عين ويد تراقب السائرين والسائرات. تنقلاتها في تونس كثيرة. مرة واحدة لا غير. تنتهي من مشاهدة المسرحية عند انتصاف الليل. تغادر المسرح إلى فندق يواجهه عبر الشارع. تهاتف زوجها هناك. يأتيها بالسيارة ليعود بها إلى الشقة. لا تأمن ركوب سيارة أجرة فيّ مثل ذلك الوقت. ستفعل ذلك يوماً في بوران. الثانية صباحاً. هي في مطار بوران عائدة من تونس. عامها الأوّل. تقضي ليلتها في استراحة النساء بالمطار. تنام ولا تنام. ليلة عسيرة تستقل الليموزين في الخامسة. يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود في الفجر. بعد نصف ساعة تكون في حيّها الجامعي بالبرعية. عامها الثاني. تغدو أجرأ. تسأل من تعرف من الخواجايات. يأتيها الجواب حاسماً. في مقدورها أن تستقل الليموزين ليلا. تخضع سيارات الأجرة لسيطرة دقيقة. هي في مطار بوران في الثانية صباحاً. تستكمل إجراءات القدوم. تنطلق بأمتعتها إلى الخارج. تقف منتظرة. سرب من سيارات الليموزين. هناك من ينظم عملية الركوب للقادمين. يسألها عن وجهتها. حيّ البرعية. مائة ريال. تنقده الأجرة. أمتعتها في صندوق السيارة هي على المقعد الخلفي. تنطلق الليموزين. سهم مضيء في ظلمة الليل. أميال تتلوها أميال. قفر بيباب. متجهم مدلهم. لا بشر. نادراً ما تمرق سيارة. تجلس متحفزة. تستحضر آلاف الصور والأحداث. تستعيذ. تنشط مخيلتها. تتوتر أعصابها. حزمة أوتار مشدودة هي. ترقب السائق الباكستاني بزاوية عينها. تصارع أشباح الظلمة. لا تصدق ما ترى. بوابة حيّ البرعية. تهدأ. ترتخي. تتوقف الليموزين عند باب عمارتها. ينقل السائق أمتعتها إلى المصعد. يريد مصاحبتها ليعينها في إدخال أمتعتها إلى الشقة. ترفض عرضه شاكرة. تنقده عشرة ريالات. تلهث وهي تسحب حقائبها من المصعد إلى الشقة. تغلق باب الشقة بمغلاقين. ترفع الأغطية عن سريرها. تخلع حذاءها. تندس في الفراش بكامل ملابسها. إجهاد الرحلتين. رحلتها الأخيرة القصيرة أكثر إجهاداً. تجربة أخرى تضاف إلى تجاربها القاسية في بوران، مدينة الملح. يقف بباب الفندق شاب. وقوفه لغاية أم للتسكع؟ لا تدري. يخاطبها وهي تمرق داخلة. «Ça Va, ma-dame?». يزعجها القول. في منفاها الأخير. يأتيها صباح اليوم بمشهد أمريكي في شعاب المتنزه. تحيا المشهد واقعاً بعد أن تشاهده في الأفلام. امتياز يختصها به منفاها الأخير.

هي، على الرغم من حنقها وضيقها، سعيدة راضية. تدرك الآن أنها تنتصر على أزمتها. تخلّفها وراءها. هي جزء من إرث الماضي. لا تنهار أمام بغتة المشهد الأمريكي ورهبة السكين. لا يختلّ توازنها. هي أقوى مما تظن بنفسها. تنتشي. هل تشكر للرجل اعتراضه إياها؟ يمنحها الاعتراض دليلا على صحة بدنها ونفسها. تبلغ الشقة. تروي لزوجها، هادئة، حكاية المشهد الأمريكي. يستغرب هدوءها.

تظل للمشهد مترتباته في حياتها. لا تعود لذلك المتنزه. لا تجعله في طريق مشيتها اليومية. لا تقصده للنزهة. تتجنب الشوارع الفرعية الخالية قدر ما تستطيع، لاسيّما أيام الآحاد. يعرض عليها زوجها أن تعود إلى المتنزه صحبته. ترفض شاكرة. تفضل أن تهجر المتنزه على أن تعود إليه في حماية زوجها. ■

الرباط ١٩٩٧/٣/١٦

القصة

شجرة الشط

أنيسة عبود

قـ.. وأنا على الشط..

البحر يلعب معى مرة. ومرة يضربنى بقوة غاضباً أو جارفاً ثيابى ومرات يهدر. يهدر. ويملأ المكان بالضوضاء. هى ليست ضوضاء. بل إنه الحزن على تفتته وتمزقه والحزن على سجنه الأبدى.. يريد الخروج ولكن كيف؟.. إنه كالحوت المربوط إلى صخرة.. كالتنين المحبوس فى خرم إبرة.

لماذا أيها البحر كل هذا الغضب وكل هذا الحزن.. فى جوفك الحوريات واللآلئ والأسرار.. أيها البحر كم مرة تمنى السجين العودة إلى سجنه.. أصدقاء نحن.. أنا والبحر والمدينة.. لا أحد يعرف اسمى. ولا أحد يجزم باسمى.. منذ عقود كثيرة أقف شاهدة على المدينة وعلى أفراحها وأحزانها.. منذ عقود وأنا وحدى ألوح للشمس عندما تغرب وأحزن عندما تنام المدينة ويبقى البحر بجوارى يصرخ..

* * *

سأكتب اسمك على شجرة البحر..

قال «محمود» لحبيبته وهو يمسك يدها ويتجه إلى الشجرة القابعة بصمت على الشط.. ابتسمت «ليلى» خجلة وسألت:

- كم عمر الشجرة يا «محمود»؟..

- لا أعرف.. يقولون أنها أقدم من المدينة..

- سأظل أحبك طالما اسمى على الشجرة.

أخذ «محمود» سكيناً حادة وراح يحفر اسم «ليلى» بين آلاف الأسماء المزروعة على الشجرة هذا اسم «هند» و«عارف».. وهناك اسم لامرأة صارت عجوزاً.. وهناك اسم شاب.. غرق فى البحر.. وهنا تاريخ ولادة ابنة «الباشا»... تقرأ «ليلى» الكثير من الأسماء ثم تهمس.. سيقرأنا الآخرون أليس كذلك؟؟..

- لن يعرفنا أحد.. إنها مجرد أسماء.

- ولكن الشجرة تعرف..

- أجل.. تعرف..

* * *

يأتى الصيف ويرحل.. تغادر النوارس.. ويخلو المكان إلا من بعض العشاق يبثون أشواقهم قرب الشجرة.. صارت رمزاً للحب ولحفظ الأسرار.. وصار العشاق يقسمون بالشجرة.. البحر يرنو إليها.. والقوارب تأتى وتروح.. تلوح لها الغيوم والمصابيح وشوارع المدينة..

هذه الشجرة مقدسة يا أم كامل.. لم يستطع البحر رغم جبروته أن يقتلعها.. لقد فاض منذ خمسين سنة وجرف البيوت القريبة والمقاهى ولم يستطع أن يجرفها.. لقد شاهدت فى منامى أنى أشرب منقوع أوراقها كى أشفى من الروماتيزم.. ما رأيك؟

- الله قادر على كل شىء..

لنذهب غداً ونجرب.. نقطف الورق ونغليه.

- لنجرب يا أم كامل

* * *

كل يوم تنام تحت الشجرة.. يا محمود

- استغفري ربك يا حرمة.. أكون متعباً ويائساً من قلة السمك أو تكون شباكي ممزقة أصلحها تحت الشجرة..

- لا بل تذهب لأن الفتيات يقصدنها باستمرار.. يعلقن بها حجب الحب والغرام..

- وأنا ما علاقتي..

- علاقتك أنك تراقبهن لعل واحدة تقع في غرامك؟..

تنهد محمود وهو يرنو إلى الشجرة.. مد يده.. تلمس جذعها بحنو.. كاد أن يبكي.. لم يعد له من لحظات السعادة إلا الجلوس تحت هذه الشجرة يراجع حسابات الزمن ويشكو أوجاعه إلى هذه الظلال الكثيفة.. البحر صامت.. والشجرة صامتة ومحمود صديق هذه الشجرة منذ خمسين سنة.. منذ أن كان طفلا لقد هرم والشجرة لم تهرم.. إنها كما هي يوم رآها لأول مرة.. ويوم كتب اسمه واسم حبيبته ليلى.. لكن الزمن فرقهما وتزوج غيرها.. «أتذكرين يا شجرة البحر» طفرت دمعته وهو يخاطب الشجرة.. كان حفيف الأوراق كافياً بالنسبة له ليستمر بالشكوى والشجون.. نظر إلى يديه.. جلدهما متشقق.. مترهل، تجاعيد كثيرة تتشعب على سطحهما.. شتم الزمن الذي هو سبب الشقاء.. ثم استدرك.. وشتم الباشا الذي يحكم المدينة وهو ينهض عائداً إلى المنزل..

وأنا على الشط.. خلفني الزمن كصخرة.. أشهد الدموع والتنهدات.. وأسجل بين أوراقي كل ما يدور في المدينة.. مرة فاض بي الصمت.. أردت أن أقول رأيي، والأزمنة تعبرني.. والناس يتغيرون - والملوك يظلمون - ولكن زجرني البحر وقال: كوني مثلي.. إني أستذكر الذين رحلوا والذين سيأتون.. أستذكر الأيدي الملوحة والدموع النافرة.. وتعتريني نهدة حزن لا أعرف عمرها.. أرسل بالموج يصفع الصخور.. يفتتها وهي لا ذنب لها إلا أنها قانعة صامتة صابرة..

* * *

- ماذا في المدينة..؟

أصبغة تراق على الشوارع والجدران.. أطفال يحملون المكانس ينظفون المدينة.. عسس يتجولون.. هنا يقطعون الأشجار وهناك يزرعون.. يحفرون أرضاً وهناك يبنون.. أي حدث جلل في المدينة ينتظرون.. أيها الغارقون في النوم.. ماذا تقول أحلامكم.. وماذا أنتم فاعلون؟!!

الباشا سيزور المدينة.. الباشا المبجل المعظم سيأتي هذا العام ليصطاف في المدينة.. وهو بحاجة إلى كرسي فاخر ليجلس عليه في قصره الجديد....

هيا أيها النجارون..

وراحت الفؤوس والرؤوس تبحث عن شجر مناسب لفخامة الباشا ليكون مقعداً وملاذاً وسريراً..

* * *

تسلل محمود من فراشه وكان نائماً قرب زوجته وراح باتجاه قصر «الباشا».. راودته أفكار كثيرة.. قلب صفحات كثيرة من الزمن.. وقف عند باب الباشا وكان الصباح غسقاً والنجوم تتهيأ للنوم.. قرع الباب بقوة فأفاق الحراس..

- ما الذي أتى بك أيها المجنون في هذه الساعة؟؟..

- أمر جلل أريد أن أحدث الوالي به.

- الوالي سهران مع جارية..

- قل لنا ونحن نقول له..

- لا، أريد أن أقابله..

ودخل محمود وهو يتخبط بين الدخول والخروج وعندما شاهد الوالي أراد أن يخرج لكن الوالي نهره وقال: تعال هنا.. ما الأمر.. اقترب محمود وقال متلعثماً:

- سمعت يا مولاي أنكم بحاجة إلى خشب نادر وخاص لصنع كرسي العرش وسرير وطاولة لتكون طاولة الشورى.. وبما أني ابن هذه المدينة البارة لك أريد أن أخبرك عن شجرة بها الصفات التي تريدها..

- أعطوه مكافأة ألف دينار.. لكن أي نوع من الأشجار؟..

- إنها شجرة البحر يا مولاي..

- شجرة البحر؟.. أجل

* * *

هيه.. أيتها الشجرة.. ماذا يفعلون؟..

القصة

نادى البحر الشجرة فلم تجب.. ها هى ترى كيف يهيئون لها السيوف والبلطات والفؤوس عروها من أغصانها أولا.. واحداً. واحداً ثم أتوا بحصان الوالى الذى راح يقضم الأغصان والأوراق..

ها هى عبارة عن ساق تكسوها الأسماء ووراء كل اسم قصة.. آلاف القصص مكتوبة على جذعها.. شرعت وجهها لسماء عارية..

هاتوا المنشار..

راح المنشار يحز جذعها.. تقشرت بعض الأسماء.. سقطت على الأرض.. هبت رياح قوية وذرت القشور والأوراق.. خاف الباشا وراح بعيداً.

كانت دموع تسيل من الأغصان المقطوعة وهم يحاولون نشر الجذع.. لم يستطيعوا جرح خاصرة الشجرة.. تفتت قطعاً صغيرة.. بكت الشجرة.. صمت البحر، وتحرك الموج بطيئاً. إنه يسمع أنين الشجرة ويسمع نحيبها الذى ملأ الفضاء الرحب على شكل هبات ريح قوية..

كانت أم كامل فى منزلها تمشط شعرها الأبيض.. طار المشط من يدها.. دهشت زمجر منقوع ورق الشجرة فى زجاجة أم كامل.. أدركت العجوز أن الشجرة فى خطر فاتجهت تركض إلى البحر.

* * *

اتركوا الشجرة.. إنها مباركة. مقدسة.

قالت أم كامل،.. لم يكترث أحد لذلك..

اتركوها.. قالت وراحت ترمى نفسها عند جذع الشجرة..

نهرها الرجال.. جروها بعيداً «مجنونة».. «كل الأشجار قابلة للقطع».

وأخذ المنشار يحز. يحز.. تكسرت أسنان المنشار وجرحت يد أحد الرجال.. فأتى آخر يحمل فأسه وراح يتحدى بقوة (يضرب ويضرب.. والريح تشتد).. كان الأنين يتعاظم ويشتد وقره فى أذن العجوز. وكان البحر صامتاً صابراً.. وقف الرجال عاجزين يتنهدون منهكين.. وما أن اقترب «محمود» الصياد حتى نهرهم وقال: ابعدوا إن هذه الشجرة أعرفها كما أعرف زوجتى. إنها تحتاج إلى فارس قوى هاتوا الفأس.

فأس تعلو.. تهبط.. تعلو.. أنين.. نثرات تطير وتدخل العيون.. نثرات.. و«محمود» يتلوى وينحنى.. والشجرة تئن.. كأنها بشراً سوياً.. وكأنها تعاتب محمود.. «خمسون عاماً من العشرة يا محمود»

- اخرسى.. ومكافأة «الوالى» ورضاه...»

وهدرت الريح.. والمدينة كلها ترنو.. وتشهد شجاراً حاداً بين محمود والشجرة. أتتحدينني؟؟..

وأخذت الشجرة تتهاوى.. بكت أم كامل.. وبكى عشاق آخرون كثيرون.. أخذوا يجمعون النثرات.. صعد إلى أعلى.. أعلى.. ابتعد الوالى ومع ذلك ذهب حذاؤه مع الموج..

ركضوا كلهم باتجاه الوالى يقدمون أحذيتهم له.. الشجرة تميل.. والعيون ترنو. محمود يتصبب عرقاً وهو يضطرب كثور هائج.. راح المنشار يأكل الجسد القديم.. يأكل الأسماء والأزمنة.. والشجرة تهوى.. ثم.. ثم بكل ثقل زمن الصداقة مع محمود.. بكل ثقل ظلالها التى خبأت أجساداً وأسراراً سقطت على رأس محمود فدوى انفجار وتصاعد وانشق رأس محمود.. سال دمه حتى وصل الموج فصنع مع الموج المتحرك خطاً أحمر عريضاً يتعرج مع الصخور.. زغردت أم كامل ومضت يتبعها عشاق وأسماء. ■



القصة

عبدالناصر حلم الزمن الجميل

محمد عبدالسلام العمري

فلم يدرك عمر وحتى هذه اللحظة أن مابدا من الشريف لايعدو أن يكون الطبقة الأولى من تراكمات كلسية ترسبت على مدى عمره، تخللها عمر كامل من المشاكل، تجاوزها الآن أو هكذا أوهم نفسه، تظهر على السطح من آن لآخر، يحاول قدر ما يستطيع وأدها فى مهدها أو السيطرة عليها، أو تأجيلها، حتى يجد لها الحلول المناسبة.

يمشى فى هذه البلاد كسائر شعوبها، محاطا بأجهزة أمنية وإستخبارات مختلفة، منازله وتليفوناته وأولاده مراقبين، حصار أمنى محكم، أمال تحس ذلك فى لاهور، يحسه عماد وزكى وأكثر القادمين إلى مكتبه، لاحظ ذلك «أبا الخير» وكوتة، وكل الذين تعاملوا معه.

وجد ذلك أمراً طبيعيا، فالجميع مثله، تآلف مع هذا من زمن طويل، لايشغله الآن إلا الانتقام من بلده بجمع فلوسها.

حياة الشريف سلسلة من الانتصارات والانكسارات، لم يتسرب اليأس إليه، لديه القدرة على المقاومة والتصدى للصعاب، أحيانا يرى أن هذا الحصار مهلكه، وهذه الجروح والندوب تقلل من قدرته على المقاومة، متى كانت هذه عوامل تهزه تثير اضطرابه؟ إحساسه بوطنه طاغ، لايقاوم، يقول: أنا الأب الشرعى له.

إن مايقتل الهمة حقا هو التخاذل، أحياناً يحس بتسلل الخوف والفزع إلى نفسه، أملاكه الكثيرة التى ورثها عن الأشراف، أبيه وجدوده تعرضت لعملية سطو منظم وقانونى، حدث ذلك أثناء فترة سجنه، وبعد خروجه، أولاد العم حدث لهم ماحدث له رغم أنهم لم يسجنوا، كانوا يؤمنون أن عدو الأمس عدو اليوم، لقد كثر الأعداء تواكبت زيادتهم مع الأزدياد المطرد فى اكتشاف الثروة.

هل بسبب سعد الشريف حاصروا عائلته، تأتيه أوقات تقاعس لا يشارك ولايفهم لا يرغب فى المعرفة، تلك الأوقات التى كان فيها فى أشد الحاجة إلى صدمة لشحذ همته، ليتذكر أن العائلة الممتدة فى أرجاء البلاد رجال ذوو جسارة وإقدام، لم يتركوا نفوسهم تتآكل حتى الموت، الزمن يتغير بجنون، فى كل لحظة جديد، لم تكن الفرصة متاحة فى أى وقت قدر ماهى عليه الآن. يأخذون كل شيء، ولايتركون إلا الفتات، عليه أن يبدأ من جديد إذا أراد إحياء ذكرى الأجداد، ألا يخذلهم، ويترك حبال الأمل ممتدة، ربما حان وقت تتزن فيه الأمور وتستقيم، عليه أن يجازف بجسارة، إن المجازفة المحسوبة وليست المتهورة لاتعنى الخسارة أبداً.

ترك بعضهم البلاد وهرب إلى مصر الشام، منهم من قاوم، ومنهم من ينتظر، الآمال مازالت معقودة وإرادتهم لم تنكسر، لم ينهزما، رغم أن تفككهم بات واضحا بعد أن استشرى بينهم الحقد والضغينة والصراعات الصغيرة والمريرة على الأموال والعمولات والمناصب، غذاها فيهم الآخرون، وبدأت تصفية الحسابات.

لماذا لاتتحرك وتنقض كطيار سابق وتضع اللبنة الأولى حتى تعيد مجد أسرتك وتلم شملها من جديد؟ أنت تعلم أنهم يعرفون ذلك، لذا وضعوه تحت حراسة أمنية متعددة منذ تلك الحادثة المروعة التى قام بها مع زملائه، وهربوا بطائراتهم إلى مصر.

لاتعدو أن تكون أحلاماً يستعيد من خلالها الحقيقة، يعرف أن الواقع جاثم كالكابوس، لا يمنعه هذا من سرقة أوقات يحلم خلالها.

هل كان الهروب إلى مصر هو الحل؟ هل هو تعبير عن رفض الوضع القائم؟ ولماذا لم يكونوا أكثر إيجابية والتعبير عن ذلك بشكل آخر؟ هل كان إحساسهم بالقمع مسيطراً وأن الطرف الآخر هو الأقوى؟ لدى سعد الشريف أسباب كثيرة دفعته وزملاءه إلى الهروب، الخوف من الفشل أحدها.

رفضوا المشاركة فى ضرب القوات المصرية، رفضوا كل الإغراءات التى قدمت لهم، تأثير المد القومى الذى يجسده عبد الناصر وينادى به عارماً، أشعل فى العرب بعد طول سبات اعتزازهم بأنفسهم وتراثهم وحرياتهم ووحدتهم، فعبروا عن ذلك بطرق مختلفة.

كانوا بالفطرة صادقين مع أنفسهم، توالى الرفض العربى للأنظمة القائمة بأشكال مختلفة، اشتعلت قوى التحرر، هاهى الثورة أضحت مجاورة لهم، يسمعون عن ناصر من أزمنة طويلة، جاءهم الآن مجاوراً، فلماذا الهروب إلى القاهرة؟ لم لمْ يكونوا أكثر إيجابية؟ يشاركون فى التغيير؟ هل هى المراهقة الفكرية؟ أم الخوف؟

على أية حال إنها المحاولة الأولى، وربما كانت الأصعب، لقد توقعوا محاولات أخرى، لم يدروا أن مصيرهم قد تحدد تماماً ولن يغادروا القاهرة مطلقا إلى بلادهم، إلا إذا حدثت ثورة أو معجزة، هو مابدا بالفعل معجزة.

لقد اتفق الزعيمان، وقدما وعودهما فى عرض البحر بتبادل اللاجئين السياسيين حسب رغبتهم، فخيروهم بين البقاء أو الرجوع إلى الوطن.

اختاروا العودة لأسباب كثيرة، تحت تأثيرا إغراءات بلا حدود تخطت حق اللجوء السياسى وضمان السلامة العيشة الكريمة ووعودهم بعدم إثارة المشاكل، جاءتهم من قنوات خلفية وغير رسمية ضمن زيارات الأهل والأصدقاء، وعود رسمية محملة بالهدايا والنقود، أكثر إغراء إذا ماغادروا هذه البلاد.

لايريدون أن يكون هروب هؤلاء الطيارين سابقة تحسب على الحكم مدى الحياة، ضمن وعودهم إقامة احتفالات كبرى حتى يرى الناس مقدار حفاوة الوطن بشعبه، لن يخذل أبناءه أبدا.

كان اللجوء السياسى للطيارين الأربعة يمثل جرحاً دامياً ومتجدداً، وسابقة لايحمد عقباها، وضربة فى مقتل، وبدا بالنسبة لهم حزناً مقيماً، حاولوا بكل مايستطيعون من وسائل ترغيب وترهيب قطع خط الرجعة على مثل هذه الحادثة ،فوعدوا كل واحد منهم بوعد خاص، حسب أحلامه ورغباته وقدراته وخياله، والشريف ابن الخامسة والأربعين، الذى تزوج مرتين حتى الآن وترك أولاده لاجئا نشط خياله واتسع أفقه عندما خالط ناساً غير الناس، وقرأ كتبا غير الكتب المتاحة، سافر إلى أمريكا وأوربا من خلال الأجهزة التى تولت حمايته ورعايته.

يخيل لمن يراه أنه على وشك الرحيل، ولم يبق له إلا القليل من الأيام، يستطيع أن يصنع فيها مستقبله وأن يؤمن معيشة أولاده من تصحر الأيام القادمة إذا أختار منصباً مناسباً، وأحتل مركزاً مرموقاً، عمل أعمالاً كثيرة متصلة فى وقت واحد، سهلوا له ذلك بكل الطرق فيما بعد، بعد أن عرف مقدار إهانته المخاتلة غير الموثقة.

لم يستطع أن يعمل طبيباً أو مهندساً، وإن كان كطيار يستطيع أن يعمل مهندساً فى ورش السلاح، رفضوا استخدامه ثانية، لايستطيع أن يعمل طياراً خاصاً، رفضت الشركة الوطنية المدنية للطيران تعيينه، كان معاشه يزداد بمعدلات غير متعارف عليها يكفيه وعائلته يدخر أيضاً.

يعرف أن هذه الزيادة تأتيه لمساهمته الوطنية فى زيادة النسل، بعد فترة من قدومه وقبل أن يستشعر الاستقرار أحس أن أحلامه وآماله تخبو حيناً، وتتقد حيناً آخر، هو مابدا له من السخافة بمكان، أخذ فى تضييع وقته كيفما اتفق، فعمل فى أكثر من مهنة، أصبح متسبباً، إلى أن يأخذ زمام المبادأة يعرف طريقه.

تنقل حسب الإيحاء من سبوبة إلى أخرى. ترتبط كل سبوبة بزمن معين، إحداها التى مازال مصراً عليها رغم ملايينه عمله كمرشد شعائر، عمل محامياً، وكاتباً وصحفياً، وشاعراً نبطياً، ومغنياً شعبياً، وسمساراً للعقارات، وبائعاً للسيارات فى وقت، وتاجراً لها فى وقت آخر، يتطلب ذلك تأدية بعض زيارات المجاملة الضرورية. وإقامة بعض العلاقات الاجتماعية التى ينفر منها بطبعه، وتنشيط وتجديد

علاقاته العائلية. لذا لم ينجح فى ذلك، فشل فشلاً ذريعاً، وازدادت عداوته مع كل من حرص على صداقته.

إذا بدأ أحد عملاً ساعدوه، أياً كان هذا العمل، إن قروض بنك التنمية العقارية سهلة، من الممكن الحصول منها على أى مبلغ، بنوك التسليف الزراعى، البنوك الوطنية، البنوك الأجنبية، إن أى بنك يستطيع أن يقف بجوار أى مواطن حسب التعليمات، وبدون أى شروط، وبلا فوائد، والأقساط المستحقة تسقط تلقائياً كلما مرت عليها مدة زمنية معينة.

ماالذى جعل واحداً مثل الشريف يفشل فى كل عمل حاوله أو انتسب إليه. كل من يعمل معهم يضيقون به بعد فترة، ثم يستغنون عن خدماته، وأحس بأنه لم يعد له حاضر. ولم يبق له إلا الوهم، وأن جذوره منبتة.

لشّد ماضاقت عليه دائرة حصاره، تأكد أن هناك جهة ما قوية تحاربه فى رزق أولاده، وعندما لم يعد هناك مفر من المواجهة وجد أمامه خيارين لا ثالث لهما، إما أن ينكفىء على نفسه ويتجنب الجميع ويموت كمداً وقهراً، أ و أن يركب الخطر ويواجه القهر غير المعروف مصدره، بطبيعته كطيار اختار المواجهة.

*****

فى صبيحة أحد الأيام توجه بمفرده إلى مسئول المنطقة الغربية، دخل ضمن عشرات الناس الذين يقابلهم يومياً، اختار مكاناً قريباً وجلس حتى يكون له أولوية التحدث، عندما جاء دوره تخطاه، عرف بوجوده قبل دخوله، منذ تحدث أمس تليفونياً مع أحد أقاربه.

عندما تخطاه تأكدت لديه الشكوك، ازداد إصراراً على تصعيد الأمور التى أضحت متساوية بالنسبة له، قرر الصبر والأنتظار إلى أن ينتهى من عناده ويهدأ، ولما لم يبق إلا هو، وتأهب المسئول للأنصراف هب واقفاً منادياً.. طال عمرك.. توقف الرجل بضجر وضيق، بدا متأففاً قال:

ـ هات السالفة.

ـ أنت أول من يدرى بالسالفة، أنتم تحاربونى وتقطعون رزق أولادى، وتحاصرونى، لقد وعدتمونى، وأناجلت على وعد الحر.

ـ لاتزد ياابن الشريف لتتعفن، قل أيش تبغى.

ـ اللى أبغاه أنت خابره، فكوا حصارى، أو أتركونى أسافر.

ـ سفر مايصير، العاقل ينسى هذا، وماحدا محاصرك، لكنها أفعالك المخزية.

ـ يابو الطلال، ماأبغى منكم شيء، الأجانب يشتغلون، الخير واجد بالأكوام. يتوزع بلا حساب.

ـ قلت لك لاتزد، ماعاد عندى وقت أضيعه.

ـ أنت تطردنى من هاالبيت، ماعملها حدا منكم ولا كبيركم نفسه، غداً الجمعة يصير خير.

ـ وأيش تبغى تسوى.

ـ الله مالك شغل، أسوى اللى اسويه، ماأموت أنا وأولادى بالخزى والعار، الكلب يعوى إذا ماحدا قرب منه.

ـ اللى تقدر تسويه سويه يابن الشريف

*****

بعد الأذان الأول وقبل أن يتمكن الخطيب من الميكرفون الذى يرج به المكان رجاً، واثقاً ومنتشياً، مدعوماً برضاء أولياء الأمر، قفز الشريف إلى الميكرفون وصاح صيحات هيستيرية، تكلم عن الظلم الذى يتعرض له، وكيف طرده المسئول من الإمارة، ورفض إزاحة الرقابة عن كاهله، رفض رجوعه إلى عمله، أو إسناد أى عمل جديد له. لم يبق أمامه إلا أن يخرج بأولاده إلى المسجد، نبه المصلين إلى إعطاء كل من يلبس طاقية سوداء الهبات والعطايا. تساءل.. هل هذا هو العدل؟ هل هذا هو الشرع الذى ينادون به؟ يقتلوننا على الحياة، يتفاخرون بالخير الذى عم جميع الأرجاء.

أثناء استرساله ران الصمت الصحراوى الذى تسلل من الجبال المحيطة، فأضحى ضياء الشمس مجسماً، وظهرت أشكال مخاتلة، عمت الكآبة والضيق جميع المصلين، لأن أيد قوية وقبضات قاسية انتزعته من أمام الميكرفون، قطعوا التيار الكهربائى قبل ذلك، حسبوا أنها مؤامرة متعددة الأطراف.

ينكس المصلون رؤوسهم صامتين، الأجانب منهم يتناوبون الالتفاف والتساؤلات الخفية، فلا يشفى غليلهم أحد، عندما

القصة

صعد الخطيب المنبر علت الهمهمة، تنازعوا الأخبار فيما بينهم، تنوقلت من الصفوف الأولى إلى الصفوف الخلفية عن القبض على الرجل الذى مافتىء يقاوم طالباً بصوت عال حماية المسجد له ووعد الصادق الأمين، من دخله كان آمناً.

خرج المصلون مسرعين، لم يجدوا أحداً لابساً طواقى سوداء، تم جمع الأولاد فى إحدى العربات، قادوهم إلى رعاية الأحداث، وجئ بالشريف إلى قسم الشرطة.

تمت السيطرة على الميكروفونات الداخلية، ثم ضبطها حسب ذبذبات صوت الخطيب بحيث لاتعطى أى درجة من الصوت إذا كان المتحدث غيره، خافوا أن يحدث مرة ثانية فتصير فتنة، وتثيرالقلق وترث المتاعب، قد عرف عنهم استقامتهم الشديدة فى كل ما ليس مهما.

تعددت الآراء بشأن مصير الشريف المحزن، اختاره لنفسه دون وعى، ودون أى إحساس بالمسئولية، تجاه أولاده وزوجاته، أخواته وألاد العم، وباقى العائلة.

ضمن إحدى خيارات مصيره عودته إلى السجن مرة أخرى، أحدهم أشار بطريقة عابرة إلى جنونه، هذه الأفعال والتصرفات لايأتى بها إنسان عاقل، وأن المستشفى هو الحل الأمثل لمثل هذه الحالة، حتى نقى المجتمع شره، توقفوا كثيرا أمام هذا الاقتراح والذى لم يحظ اقتراح أو حل آخر بمثل ماحظى به من مناقشة، ارتاحوا لهذا الاتهام الذى سيلاقى استحساناً من قبل الناس، سيحظى المجتمع بالهدوء والسكينة.

أشار أحدهم بعد صمت طويل إلى أن الاقتراح سيقلب مواجع كثيرة، منذ الصراع التاريخى المرير بين العائلتين، وألمح وهو يدخن نرجيلته معداً حجراً آخر من الجراك إلى أن هذا الاتهام أصبح ممجوجاً، وغير مقبول، إذ أن المستشفى الذى يديرها اليمنى المخبل هذا قد أضحى مليئاً بهؤلاء الذين لاتهم لهم، ثم تساءل أليس هناك من تهمة أخرى أو حل آخر؟

نظروا إليه غير مصدقين ماقدمه من اقتراحات غابت عن ذهنهم، أبدوا دهشتهم واستحسانهم ووافقوا، لم تكن لديهم القدرة على الابتكار وإيجاد الأسباب البديلة.

اقترح مدخن الجراك حلا تلاه بهدوء وبلا عصبية، قال: إن الشريف معروف على نطاق واسع، عائلته منتشرة فى أنحاء البلاد، خاصة بعد تمرده كطيار، أضحى رمزاً يحتذى به، لن يتكلم الناس، ولن يحتجوا كالعادة، لكنهم فى داخليتهم يغلون، يعرفون أن هذا الاتهام غير صحيح، ثم أننا وعدناه وقد جاء، ولايحق لنا كرجال أن ننقض وعودنا، نعم سبب لنا متاعب ومشاكل لا حصر لها وقد عاقبناه بما فيه الكفاية فى رزقه وعمله وشرفه، أطلقنا عليه أحط الإشاعات، جرجناه وحاصرناه وسجناه، هذا يكفى، خطوة أخرى ستجعل سمعتنا فى الحضيض، عليكم أن تقدروا وأن تنتبهوا إلى هذا، إن كل شىء يحدث هنا يذاع فى القاهرة نفس الوقت.

سأله أحدهم عن مصير الملعون هذا الذى يؤلب الناس ضدنا، قال دون تردد: «تتركونه فى حاله يكون مؤسسة، ويزاول مهنة، وتساعدونه كأى مواطن يلوذ بنا، ويمد يده»، ثم واصل تدخين نرجيلته.

رأوه حلا عبقريا، إن قوة السلطة وثقتها، وقوة الحكم لايجب أن تهتز من فعل صبيانى، لاحظ مدخن النارجيلة أن البعض منهم قد صمت صمتاً مطبقا، البعض الآخر يوافق على أى اقتراح، إن الجميع فى حاجة ماسة إلى معرفة كيف يتم طرح التساؤلات والإجابات المختلفة. والمتنوعة، ونفض هذا الغبار، ووجوب الإحساس بالمتناقضات والتفاعلات المختلفة والأفكار والأخطار المحيطة.

أوقفوه فى سجن انفرادى، فاستعد، هيأ نفسه لوسائل التعذيب الجديدة التى تنشط ذاكرته كلما نسى، منذ هروبه وهو عرضة لذلك، تكرر تعذيبه وإهانته كلما سنحت الفرصة، شب حريق من احتكاك الأجساد بأسفلت الطريق الذى كان قطرانه لايزال يغلى من شدة الحرارة، فشم رائحة شواء لحمه، والدخان المنبعث من لحم زملائه، يجرجرونهم عرايا على أسفلت المدينة المقدسة، بسيارات سرعتها متر فى الساعة، بدت كعملية سحل، التصقت أجسادهم بالأسفلت الذى احتفظ بقطع منها، تساقط لحمه قطعا صغيرة، لاتترك خلفها إلا فجوات مليئة بالقروح والصديد.

بدا كشبح لما كان عليه من قبل، أنقص الجوع والمرض والتعذيب عشرين كجم من وزنه، وجعله التهاب فى الشرج يمشى منحنياً مثل شيخ طاعن فى السن، حطمت تجربة العنف الحواجز بين عواطفه، صار ينتقل من البكاء إلى الضحك

الهيستيرى فجأة دون مبررات، وخرج إلى السجن الكبير على وعد بالعودة ثانية، قربوا السلاسل النارية، أحاطوا بها صدره، فانقبض فمه، أحتضنت شرايين عنقه، برزت أضلاعه فى جنبيه، أخذت عضلات بطنه تتشنج ثم تسترخى، كما يحدث عندما يتقيأ، يئن من شدة الألم، يشد الحبال التى تربطه، يضطرب فى غير طائل، يحاول أن يخفف التصاق جسده بالحديد المحرق، كانت عيناه تطرفان، ودموع تسيل على خديه.

تقف النسوة فى انتظار الزوج الذى تعددت مشاكله، يضيف بتهوره ورعونته مشكلة بعد أخرى، تنطلق ألسنتهن بالدعاء على الظلمة، تهاتفن مع نساء العائلة فى كل مكان، دأبن الأولاد الكبار على إثنائه عن فعلته، اتصلوا بالأخوال والأعمام والمعارف، وباقى العائلة، اتصلوا بالمسئولين فى كل مكان ولما لم يجدوا صدى قرروا إرسال برقيات إلى ديوان المظالم.

لم يدر أهو بليل أم بنهار، كم مر عليه من الوقت والأيام فى هذا المكان؟ بدا أن هناك تغيراً فى معاملته، أوقفوا التعذيب النفسى والجسدى الذى يزاولونه بفرح وسرور لأى قادم جديد بلا أى تعليمات مسبقة، أحس بتذمر فكه العلوى بعد أن فقد الفك السفلى، وبدا فمه كفتحة مظلمة.

عرف أن هناك جديدا قد تم فى تقرير مصيره، فلم يتهيأ للخروج، يرجعون فى كلامهم، دخلوا بكثرة وسرعة، ورحلوا كذلك، تكرر هذا عدة مرات، فاعتقد أن هناك أساليب جديدة لم يعرفها.

عندما يسمع وقع الأقدام تنتصب ذؤبات شعره، يقشعر بدنه، وقع الأقدام فى هدأة الليل، وصرير الأقفال، والسلاسل والجنازير تحدث أصواتا تلقائية شديدة، فتساعد على خلق وتكوين أوهام تئز فى رأسه، تحدث شروخها ومصيرها.

يجد جديدا كلما سجنوه، فالأعداد فى ازدياد، وقص الرقبة لايتوقف، وإقامة الحدود المختلفة تنفذ فى كل مدن البلاد، فبدت السجون والطرقات والساحات مليئة بذوى العاهات، الذين قطعت أياديهم وأرجلهم، وجدعت أنوفهم، وقطعت آذانهم.

توسعوا فى إقامة السجون، وكلما امتلأت احتفلوا بافتتاح سجن جديد، وتطورت أساليب التعذيب ففقأوا العيون باستخدام ملاعق الطعام، وسووا بروزات أعضاء السجين وجسده وجعلوها فى مستوى واحد بالقشط بالسيوف والكى بالمكواة، ووضعوا التوابل مثل الشطة على الجروح حتى تطول آلام الضحايا ومعاناتهم، اختلط السجن الصغير بالسجن الكبير، وأضحى لمن لم يسجن قريب مسجون، انتشر المخبرون فى الشارع وفى كل الأماكن، قالوا لو أن الناس تمت تربيتهم فى السجون، فإن العالم سيكون أفضل، قال أخوه الذى جاء من مدينة «ط»: «سمعت أنهم يفكرون فى وضعك فى إحدى المصحات لكى تنال ماتحتاج إليه من علاج»، قال الشريف: «لايجسرون على ذلك»، قال أخوه: «بل يستطيعون، إن القاضى يمكنه الحكم بعدم أهليتك بالأبوة، وسوف يكون لكل هذا تكاليف كثيرة، هكذا تباع أملاكك، ولك أن تخمن من سيكون المشترى.

هدأ من نفسه فليست جديدة عليه هذه الحرب، وعندما عرف ميعاد خروجه لم يفرح ولم يثق، وجد عائلته فى انتظاره، فى وهج فرحتهم نسوا كل شىء، غنوا له فى الطريق، عرف أن مندوبا كبيراً ترك فى الصباح الباكر مبلغاً ضخماً، ورسالة لم تفض، وكان الشريف قد توصل إلى أنه من العبث أن تمنع مالا يمنع، ويعرف أيضاً أنهم يمنحون العفو عن السجناء قبل يوم واحد من الإفراج عنهم.

قام من فوره وكانت مناسك الشعائر على الأبواب باستخراج التصريحات اللازمة، سهلوا له كل شىء بسرعة متناهية، بلا أى رسوم، بناء على رغبته كلفوه بالاستعداد لاستقبال أكثر من مائتى مصرى يرغبون فى أداء الشعائر وإرشادهم، لقنوه كيفية البدء، القيام بالترتيبات اللازمة، صرفوا له الخيام، أعطوه أجره مقدما.

اتسعت اعماله فازداد عدد مساعديه، تعودوا أن يأتوا إليه سنويا، ظل يعمل كطيار مقاتل دون أن يكون له هدف سوى سمعته وأولاده والحصول على أكبر قدر من المكاسب، فتح المال أبواباً عريضة من النشاط والفكر المتجدد، فاشترى الأراضى والعقارات التى تضيع فى كل موسم من مواسم الشعائر، يبيعها حتى يظهر بمظهر الغنى الكبير، غير محتاج

لأموال مؤدى الشعائر، يزداد عددهم كل عام بشكل كبير، جاءوا من المغرب وتونس بالتحديد، وأعداد كبيرة بعيداً عن الجهات الرسمية، لا سمة وشهرته وغناه أكثرهم من النساء الصغيرات الجميلات، اللاتى يعدن بعد أداء الشعائر بلا ذنوب كما ولدتهن أمهاتهن.

تلك الأيام مابين العيدين هى رصيده المخزون لباقى العام، فالنساء غير النساء، النشوة غير النشوة، والضمة غير الضمة، والقبلة غير القبلة، والمأوى، غير المأوى، رغم أنهم قالوا كثيراً لااختلاف، لكن الهاوى والراغب والمتذوق والخبير لابد أن يعرف الفروق. مواسم أداء الشعائر غنية وثرية ومعطاءة، تشغل أوقاته بلا حدود، يعلمهن كيف يؤدين الشعائر على الوجه الصحيح، يوزع مسئولية الباقين على الحاج حلمى وعماد وزكى، يخططون وينفذون، يعرفون عدد القادمين وجنسياتهم، خيامهم، توزيع أماكنهم من خرائط رسموها بدقة للمساحة المخصصة لهم، يطالب الجميع بالجدية، ويعطى كل واحد مسئولية محددة ثم يتابع تنفيذ أوامره أولا بأول.

******

هل لجأ الشريف إلى المقاولات لأن التجارة في العقارات ودخل موسم الشعائر لايفى نزواته وغزواته ومنازله؟ هل هو الانتقام لما لاقاه من قهر وقع؟ هل من تحديد إقامته ومنعه من السفر؟ أم لجأ إلى المقاولات حباً فى المعرفة ورغبة فى ارتياد مجال لم يتطرق إليه؟

بدا أنه لم يكن هناك من هدف لأى مواطن فى هذا البلد سوى إصابة أكبر قدر ممكن من المال فى أقل فترة زمنية، وتناثرت أقوال تلك الأيام أن للطفرة مدة زمنية محددة وستنكمش وتتقلص، وتعود البلاد إلى سيرتها الأولى، وأن من لم يحقق أكبر قدر من المال فى هذه الأيام لن يحقق شيئا بعد ذلك وهو مابدا فيما بعد.

كانت المقاولات إحدى الوسائل السريعة، فدخلها كل من له أية معرفة بسيطة أوقدرة محدودة، من أرقام النقود، بدت المقاولات كحلم الثروة المنتظرة، فانتشر الكفلاء فى جميع أنحاء العالم باحثين عن عمال ومهندسين دون أن يكون لديهم فكرة عن أى شىء، يقولون ماهى خسارة، إذا وجدنا شغل شغلناهم، وإذا ماوجدنا شغل بعناهم.

لم يخب الظن بنفسه كعادته، فعمل الشريف المستحيلات ووسط كبار القوم حتى حصل على إذن خاصٍ بالسفر من أعلى رأس فى البلاد، هو الذى قرر عدم سفره فيما سبق، عندما استعطفه وشرح حاله، وبين مدى الفارق الشاسع بين بلاده وملجئه، والخير العميم الذى يرفل فيه الوطن، وأن سفره ليس إلا لمحاولة غرف النعمة بطريقة مشروعة.

وافق الكبير على سفره عندما سمع هذا الكلام الصحيح فى مجمله، أخرجوا له جواز لسفرة واحدة إلى القاهرة فقط دون غيرها من البلاد كطلبه.

حلم أثناء ذلك بشركة مقاولات كبرى، تعطيه الثقة والأمان، ليمد نشاطه كمرشد إلى كل مؤدى الشعائر، ماالذى يستطيع أن يوحد العالم غير الشعائر، ومن يستطيع أن ينفذ تعاليمها، ويأخذ بيدهم مثل الشريف؟!.

من أين استقى هذا الطيار الذى نال تعليمه فى مصر هذه الأفكار، هل البدوية فيه والفطرة نزت عليه ونقحت؟ هل هى الطبيعة القاسية التى أوحت إليه بذلك؟ أم هو السجن وطرائق تعذيبه المختلفة؟ مالذى يريد إثباته بالضبط؟

نسى عائلته تماماً، نساؤه الأربعة المتوترات دائماً من الزوجة الجديدة، لايعرفن متى تأتى، الدور على من فيهن؟ يعملن حسابهن دائماً. لايستطيع الاقتراب من أقدمهن أم آمال وعماد وزكى، يستطيع أن يهجرها لكنه لايستطيع أن يطلقها.

كان للشريف قلقه الخاص الذى صاحبه منذ مجيئه من القاهرة. كل من يتقرب منه ويتحدث إليه هو بالضرورة عميل للأمن العام وجاسوس، ليست الأيام مثل الأيام، فالأجهزة تداخلت فى بعضها، ولن يعرف من يلعب لحساب من، وظن أن الكل يلعب عليه، أوصوا عليه من هناك، ومن هنا تلقفوه. أو ربما جهازهم هو الذى يلاعبه، حدد علاقته، اختار معاونيه بعناية لاتخلو من شك. لم يرتح للحديث إلا مع أبنائه.

*****

بالإضافة إلى مشاكلها الخاصة فى لاهور كانت محور أحاديث مجاميع عربية كثيرة تدرس فى هذه البلاد، يلتقون دائماً فى نادى بلدهم. تتكرر هذه الأحاديث فى وجودها وعدم وجودها، ولم تعرف كيف تسكت هذه الألسنة وتمنعهم من

لوك سيرتها. ولم تعرف أيضاً من يحرك هذه الإشاعات وهذه الأقاويل، لقد ترسب فى ذهنها من كثرة ماسمعت أنها ابنة جاسوس، وجاء عليها حين من الدهر آمنت بما يتردد حولها وصدقته، وكان أبشع ماأصيبت به هو نجاحهم فى هز ثقتها بنفسها، تشكيكهم فى شخصيتها وسلوكها.

عندما تهن وتضعف تلوذ بغرفتها، تستحضر ذكرياتها مع أبيها، تقوم بإخراج كل ماكتبته الجرائد المصرية عن أبيها البطل، الذى رفض ضرب قوات التحرير العربية، وتقرأ المعاهدة التى وقعها الزعيمان فى عرض البحر.

فى لحظات ضعفها ودت أن تطلعهم على مامعها من مستندات، ولوحات شرف تضع أباها فى أعلى المراتب، كلما قدمت نكصت مرة أخرى مسترشدة بآراء أبيها، نصحها بها، تعلمها من كثرة مامر عليه من أحداث، وأحاديث بدت فى بعض الأحيان عابرة يجدها فى أماكن أخرى مجسمة ومحرفة، فيها جزء بسيط مما قاله، وحتى يوهموه بأنه قد قال كل ذلك، وأنه أينما كان ستدركه أيديهم وإشاعاتهم.

يعن له الحديث مع ولديه، لم يعد يأمن لأحد إلا هما، فى أحيان أخرى ينتابه الشك فيهما، هل هدفهم حصاره وجنونه؟ أم أنهم كانوا يخافون شره؟ الحق أن الجنون هو المرتبة الأقل التى يريدون إيصاله إليها، لأن الأجهزة نشطت نشاطاً غير عادى، ملحوظاً ومؤكداً، جندت أعداداً كثيرة من الناس تترصده أينما ذهب، ثم يتركون شائعة عنه فى المكان الذى ذهب إليه، يأتى ثلاثة آخرون فى أوقات مختلفة ليؤكدوا هذه الشائعة فى كل الأماكن التى يذهب إليها تقريباً، فإذا ماعاد مرة أخرى، ضحكوا منه وازدروه. ماالحل إذن؟

هل يترك بلاده ثانية؟ وكيف؟ وكل خطواته وأنفاسه معدودة عليه ومسجلة، هل يتوارى عن الناس؟ هل ينتحر؟

عندما يتحدثون لايصلون إلى قرار، فالموضوع أكبر بكثير من احتوائه، وقد خرج من أيديهم، عائلة الشريف أصابها ماأصاب سعد من إهانات، بدا أن هناك عذاباً أبدياً يسببه لهم الخوض فى هذا الموضوع الذى من كثرة تشعبه أضحى يخيفهم، فيدفعهم إلى الحديث عن المؤجل منه إلى مالانهاية.

كلما مرت الأسابيع والشهور كلما أحسوا بأنهم أكثر جبناً، وأشد عجزاً من إتخاذ قرار صريح، راحت الآراء تتضارب فى كيفية اتخاذ قرار يرد الاعتبار لعائلتهم، قضوا أياماً فظيعة، وهم يتصورون فى كل ليلة أن انتهاك أعراضهم بات وشيكاً، وأنهم ضمن القائمة حتى يكسروا إرادتهم جميعاً دفعة واحدة.

لم يتكلموا عن مخاوفهم، ولم يهدئ كل واحد منهم الآخر بالتحدث عما يفزعه، اكتفوا بالامتناع وتبادل النظرات الوجلة والمذعورة كلما مر طيف خيال بهم، أو دق جرس مكتبهم أو فيلتهم.

لم تكن لمثل هذه الترهات أن تعطل الشريف عن أحلامه وآماله، وكان يتساءل أحياناً ماهو المطلوب منه؟ وود لو أن أحداً أوحى إليه بما يريدون، لكنهم وقدو وضعوه فى عداد الأموات لم يتنبهوا إلى هذا الموار الذى يعتمل فى دخيلته، ولم يتنبهوا أكثر إلى أن نجاحهم فى حصاره يتأكد يوما بعد يوم، وهو يستنفر عزائمه وقواته المخزونة حتى ينجح بالأحتفاظ بعقله وبقلبه، لأن الأيام الآتية كثيرة، وهو يود أن يعيشها.

لم ينتبه الخذلان والنكوص كزملاء الثورة. البعض منهم كسرت إرادته تماماً، ورضخ رضوخاً مزرياً وشارك فى الحملات المستمرة والمتوالية فى تجريح عبد الناصر، فى المظاهرات الكثيرة التى اندلعت على فترات متقاربة ومتفاوتة رداً على المظاهرات التلقائية التى كانت تخرج فى القاهرة بعد خطاباته الثورية، والتى كان ينادى فيها بأن ثروة العرب للعرب.

فى تلك البلاد، وفى إحدى المظاهرات احتفلوا احتفالا كبيراً بأحد الحمير الضخمة لم يتعودوا على مشاهدة مثله، بدا أن له أكثر من رأس، خططوه باللون الأبيض والأحمر والأسود وأحاطوه بالحمر الصغيرة المخططة بنفس الألوان فى موكب ذات جلال كبير تقدمه مسئول حوله حرسه والمؤيدون، ثم موكب الحمر يتوسطهم الحمار الضخم مكتوبا عليه بالنيون ويلمبات كهربائية «عبد الناصر» ثم الجماهير العريضة التى كانت تهتف ضده.

تعددت المظاهرات وتنوعت، استوردوا خبراء فى صنع المناطيد ليطلقوا منطاداً ضخما ليس له اتجاه معين، مكتوبا

عليه وبخط كبير جداً ألفاظا بذيئة تمس «ناصر» يطلقون هذه المظاهرات فى جميع أنحاء البلاد أثناء خطبه النارية التى تذاع فى القاهرة.

اختلقوا هذه المظاهرات حتى يلتم الناس حولها وينسون خطاب ناصر، يشيعون عن المظاهرات قبل خطبه بعدة أيام، يتفقون على الشائعة ووقت إطلاقها، يجلسون ينتظرون ساعة البدء ووقت القيام.

حرص الشريف أن يكون مرشداً للمصريين فقط، هل لطيبتهم وسذاجتهم؟ أم لذكرى أيام عمره الجميلة التى قضاها بينهم؟ أم للضغط بهم على أولى الأمر؟ وهاهى مؤسسته بكل رصيدها قد سلمها بارتياح للمصرى عمرو الشرنوبى الذى كان متردداً فى أداء الشعائر، والتى لم يبق على بدئها إلا أيام معدودة، وفى اللحظة الأخيرة قرر أداءها. ■

هامش:

* فصل من رواية «اهبطوا مصر»



نبجلها بمعاصيها الجميلة

لطفية الديلمى

إلى (س)

المعصية رقم (١)

فما برحت السيدة تعصى التعاليم وخلاصات المعارف المكرسة وتشير إلى النتائج المحسومة ثم تؤشّر العالم على مسافة لافتة تقول:

[الأمل هو الوجه المُعلَن للمستحيل]

وتعرف أنها بهذا القول لا بسواه تقوّم أخطاء الآخرين بصواب مكسور وتعتذر لنفسها عن انكساراتهم لكنها تندفع نحو الأمل بدأب موجة بحرية وتسخر من الاعيب الكلام وتقصى مجادلات العقل الذى يتصدى لكل كارثة تعرض له ويجيد مجابهة الخيانات الصغيرة وهى تعلن سؤالها المرتاب:

- هل من خيانات كبرى بسعة الجمال تليق بدهشتنا نحن الذين تمطرنا الخيانات الصغيرة كل يوم.

تضحك وتفكر أن الخيانات تحدث عندما يمتثل الناس للإغواءات الصغيرة وكل ما جرى يندرج فى سياق الصغائر فلا مسوّغ للبحث عن بهاء الخروقات العظمى فى رماد المهزومين.

تقاوم ما حولها وتعلن عصيانها للكوابح وتدوس أزاهير الحذر وتخون حدوسات الآخرين عندما تعصى وتتفرج عليهم وهم يتبددون فى اشتباكات المغانم وتداخل الحدود بين النساء والأسماء والمهمات المتناقضة.

المعصية رقم (٢)

يشغلها حبيبها المأسور فى الأسئلة والمستريب بما يحدث وما لا يحدث وتشغلها أقاليم البلاد الشائكة التى تتدثر فى العداوات وشحة الضوء عندما ترتهن الحاضر بين خطيئتين: خفقة السوط وتدليس النصوص.

فلا السياط تروى عن النص كما يروى الحب عن الجسد ولا النصوص تفصح عما يرويه الجسد فى لذعة السوط..

وأما الثواب والعقاب فانهما يكرسان حبيبها إمّا: سيداً يزيّف تاريخ القول أو مصيراً معانداً يتقدس فى ذاكرات الناس ودم البلاد وترى فيما ترى من الوقت أعاصير الأخطاء تدوى حول الأجساد وتبتلع القوانين والبداهات وترى فى مرائى الأمكنة حشوداً منهومة تنقض على المدينة والأناشيد وأغانى (الفيديو كليب) تموّه بأصوات الجوقات الممسوسة وهفهفة الحرير مسيل الدمع والأنين فى جهات الأقاليم العربية ثم يضلل البث الفضائى المتناسل حدود الكوارث ببرامج المسابقات والجوائز الفاتنة والمرأة تعصى المبثوث والمسموع وتواصل مشاكسة النقيض.

المعصية رقم (٣):

سلام المساءات يهبط على زهور الجيرانيوم فى نافذتها الشمالشرقية كأنه الخطأ المتورط بالصعود والسلام يذوى ويتلاشى فى رياح السموم وأصابعها تحرق السيجارة الألف على قارعة الرماد فلا يكترث العالم ولا تستكين المخاطر بل تتوغل فيها وتعلنها للمتربصين فى معاصيها الجميلة فتغلق الأفق بالستائر مرةً وبالنسيان مراتٍ ولا تنسى وتعصى ما يبوح به القهر وما سوف يتفتح عنه النهار التالى ثم تدمج الوجوه المحدّقة بها وتسكب فوقها نهر الجحيم ورغباتها

وتتشكل من مزيج الوجوه الذائبة ضحكة تمتد فوق العالم لكن دروع الصلف والممنوعات تصدها وتعيدها للمرأة نوبات نشيج من أجل ما سيأتى.

المعصية رقم (٤)

تنام المرأة الصغيرة وفى عينيها مروج غامضة تسبغ على أحلامها اخضرار البرارى المستباحة فيشرع الحلم بالتشكل فى مدى اخضرارها وينسج لها من الوثائق العتيقة والوقائع والمرويات دراسة مفزعة عن (التغذية فى أقاليم الأسرى) وتكتب بالعشب أرقام الموتى الذين قضوا جوعاً أوالذين هلكوا اخضراراً بحساء البرسيم والحشائش أو ماتوا ازدهاراً بسموم الوهم أو نسغ المحبات ثم تقاوم الموت بيقظة مباغتة وتغادر السرير لتكابد صباحاً له مذاقات المسامير والقبلات والدخان منخفض القار وارتباكات الوحدة القادمة.

المعصية رقم (٥)

ولعلها معصيتها الأخيرة، تضحك المرأة من افتراض أنها معصيتها الأخيرة وتسخر من هذا اليقين الجازم الذى يقترح عليها أفول المعاصى وتقرر أن تمضى فى معاصيها الجميلة ولا تمتثل إلا للتضاد الأبهى وكل ما ترفضه الآن هو قبول الحشود بما يحدث وما سوف يجىء محصلة للرزايا وجائزة لمن نجا بالسكوت.

فتقوم إلى الحياة وتستدرج المعاصى الكبرى إلى تاريخها وتزودها بجرعات من أقراص الكالسيوم وشموس الهوى فتتصلب المعاصى هيكلا سرياً يستند إليه وجودها ثم تتحول يوماً بعد يوم إلى صليب معدنى متوهج يؤلف فى لحمها كل بداهات المروق. ■

القصة

أحوال كونية

مرسى سلطان

عمر والوردة

قاستمر يدفن رأسه بين وسائد النوم، ولا يريد لأحد أن يوقظه. نادته فلم يسمع، وظل شارداً فى ظلمات نوم بلا أحلام، نثرت الورود حول سريره ـ لعل رائحتها تفيقه، أو تطرف عينيه للحظة، فيلمح ألوانها من حوله ويصحو، ولكنه استمر فى نومه، وغط فيه.

وضعت خدها على كفها، وجلست قباله، وهى تتأمل وجهه النائم، والذى خلا من أى تعبير أو انفعال، وقد تجمدت فى مكانها، والوقت يمر، والزهور والورود تذبل، فتجددها وتأتى بغيرها، وتنثرها حول سريره، ولا يستيقظ!.

ومراراً وهى تكرر ما تفعله على تعاقب الأيام والسنين، حتى ذبلت هى الأخرى، وغشيت عيناها، ولم تعد تفرق بين الورود اليانعة، والورود الميتة.

وفى مساء حار، نهض كمن يسير فى نومه، وغادر سريره دون أن يرى، ودون أن يسمع، ولكن البائسة ـ كانت قد انهكت للنهاية، فتهاوت فى المكان الخالى فى سريره، ودفنت نفسها بين الورود الذابلة.

قمر وصحراء

فى ليلة من الليالى القمرية، وأنا مستلق على ظهرى أتأمل السماء، فاجأنى جمال القمر، وأحسست به أجمل آلاف المرات من كل مرة رأيته فيها من قبل.

أخذنى هذا الشعور العميق بتلك البهجة الغامضة حين غمرنى الضوء، لكنى لم أبح بذلك لأحد، وخبأت ذلك السر فى نفسى ـ وأنا أستكثر أن يخصنى القمر بجماله، وأنا الذى أعرف أنه للدنيا كلها، وقد تكون الدنيا للقمر!.

وذات يوم طرق بابى ساعى البريد، وهو يحمل طرداً، هو أكبر طرود العالم، وكان يحتوى القمر!.

فى ذلك اليوم، لم يسعنى البيت، ولم تسعنى الشوارع، لم تسعنى المدينة، ولا الدنيا كلها!.

وكان لابد أن أهرب إلى الصحراء، حيث لامدى، سوى الفضاء الفسيح، الذى يسعنى، ويسع القمر، وكل النجوم.

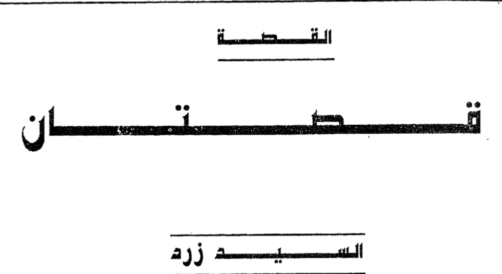
النجم البعيد

كنت أبحث عنها من ماء إلى ماء. فلا تأتى رسالتها إلا لتفتح بوابات الشمس والعطش، وكل المياه التى شُربت مالحة، ولم تزد سوى عطشى إليها، وتلك الليالى من ذلك الصيف، كان الشوق فى داخلى يتأجج كلما انبعثت أغنيات الشريط الذى تركته خلفها داخل الكاسيت. فأكاد أناديها.. ولم يعد الهواء الرطب الآتى من ناحية البحيرة يكفى لكى يملأ صدرى، أو يبرّد القلب.

فتحت رسالتها الأولى، فقالت، إن المطر يسقط فى باريس مثل دموعها، وأن الجو لايزال بارداً، وطلبت منى أن أرقب النجم البعيد فى السماء، وأن أفكر فيها.

فى الثانية قالت، إن مشاكلها لا تنتهى فى باريس، والعودة لمصر خيار صعب. ولذلك فهى تكتب لى من أحد الجزر اليونانية النائية، وهى لاتزال تفكر فىّ، وهذا يؤلمها كثيراً، ويجعلها لا تضع عنوانها على مظروف الخطاب.

أما الرسالة الأخيرة، فلم يكن بها سوى رسم للسماء، ونجم يهوى ناحية العدم. ■



قصتان

السيد زرد

طلب حضور

فبطء ورفق، دفع الباب، فانفتح دون مقاومة أو صوت.

لم يسفر تحديقه عن رؤية شيء: كانت الظلمة سابغة. حاول جاهداً أن يكظم اضطرابه. تقدم خطوة للداخل. تلاشت بضع طبقات من الظلمة، لكن ظل التحديق لا يسفر عن رؤية.

تسمّع. لم يكن ثمة سوى طنين خافت، لايدرى مصدره: أهو داخله أم ركن من أركان الغرفة التى اجتاز تواً ـ لأول مرة ـ عتبتها.

استنفر كل الحواس. فقط قشعريرة ما ألمت بظاهر جلده، أنبأته بوجود حياة أخرى تتنفس وإياه هواء ذات الغرفة.

كان قد استوثق جملة مرات من صحة العنوان الذى حفظه عن ظهر قلب لكثرة ما طالعه، فى الأيام السابقة، فى الإعلان المنشور بالصحف.

كان الإعلان يطارده، يضغط عليه بإلحاح طالباً منه سرعة التوجه إلى عنوان محدد، لم يذكر فى الإعلان اسمه، لكن كل البيانات المنشورة تقطع بأنه هو الوحيد المقصود دون أى التباس أو احتمال للخطأ: تاريخ الميلاد، محل الإقامة، المهنة، طول القامة، الوزن، لون البشرة، العادات اليومية، الجراحة التى أجراها فى صغره.

لم يحدد الإعلان اسم المعلن أو السبب وراء طلب حضوره، كما لم يذكر ـ على خلاف العادة ـ رقم تليفون يمكن الاتصال به.

فى ابتداء الأمر، حاول التجاهل، رغم الدهشة التى اعترته والفضول الذى احتواه.

لكن مع التكرار، أخذ الإعلان يستلفت أنظار الآخرين، وكان المقربون منهم ـ بدورهم ـ يستلفتون نظره إليه. كان لابد من وضع حد للقلق الذى أخذ يناهشه ويتفاقم إزاء تكرار الإعلان وإلحاحه.

تقدم للأمام خطوة أخرى واجفة. حاول أن يتنحنح أو يسعل. لم يسمع سوى الطنين. همّ بأن يخطو، فانزلق، ليجد نفسه ـ فجأة ـ منطرحاً على الأرض، وقد حدقوا به وشلوا حركته، وشرعوا يجردونه من الثياب. ■

شفاء الغليل

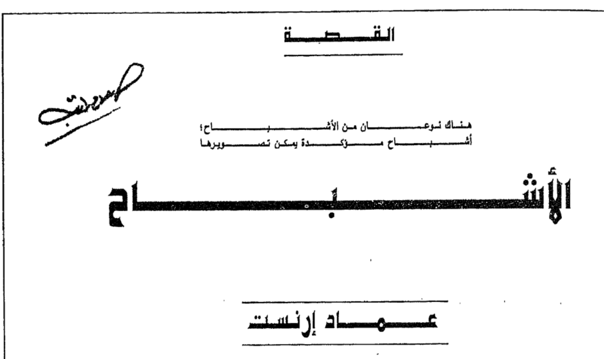
دفعنى ـ فى صدرى ـ بقبضته.. ارتددت إلى الوراء خطوة، واستعدت توازنى.. وكزنى بأصابع يده المفرودة عدة وكزات متتابعات.. تصالبت مطأطئاً رأسى، مسدداً بصرى نحو حذائه اللمّاع.

كان إدراك ساطع يتخللنى بأنه يهيننى على مشهد من الناس، وبأننى أتلقى الإهانة بخنوع وضعة.. كنت مدركاً أنه صاحب حق، وأنه ليس لى أن أعترض مادمت غير قادر على رد ما استدنته منه، وأن هذا ليس أول ـ ولا آخر ـ عهدى بالإهانات.

أفلتنى من قبضته التى أطبقت على ياقة قميصى المغضنة.. مشيت فى نفس الاتجاه الذى أفلتنى إزاءه، وقد كفت رأسى عن العمل، بينما القلب يملأه غيظ مهيض.

أوسعت الخطى حتى جاوزت الباعة، ما كان لى أن أشترى شيئاً أنا المدين المهان.. جاوزت الطرقات الغاصة بالسيارات، وما كان لى أن أركب أو أتطلع.. جاوزت الناس والبيوت، وأوصلنى الخطو اللاهث إلى الخلاء.. كان بيتى الصفيحى ملقياً هناك، تجاوره تلال من النفايات وبضع عنزات ترعى.. كانت بالداخل تجهد فى إدخال حلمة ثديها الممصوص بفم الرضيع.. دون أن يعمل ذهنى، انطلق السباب من فمى، وأنشأت أضرب بعنف. ■





قا البداية من نقطة صغيرة تحنو على النفس هى دائماً بداية ناجحة تبتعد قليلاً أو كثيراً عن ستارة اعترافية تجتاحك فى لحظات الضعف.

ابتعد عن ذلك المبنى الشاهق ذى النوافذ الكثيرة المتراصة بإتقان. تذكر وهو يتراجع ناظراً لأعلى، أنهم، لإنجاز ذلك الجدار استغرقوا فى بنائه زمناً أحاط أجساد الجميع بالقلق من العمال إلى ذوى المناصب العليا.

«هذه نوافذ كثيرة» أدرك هذا وهو يعود للخلف منهكاً فى حركته خائفاً من التكرار. توقف بفعل حدسه وأخذ يحدث نفسه «إن هذه النوافذ الكثيرة وضعتْ فقط لتحد من رؤيته».

عندما أحس أن الستارة لا تتحرك وأنه لا يوجد أحد خلفها.

التفت للجهة الأخرى فوجد الميدان ذا أكثر الحركات تشتتاً

ميدان التحرير.

لكَزه بخفةٍ أحد المارة.

أخذ يعبر الإشارات الواحدة تلو الأخرى وهو يتفادى الدخول لقلب المدينة المتغير دوماً. كان يخاف التغيير وذلك لرغبته الطموحة لتثبيت شىء ما يراه جيداً، فقد تراكمت داخل ذاكرته صور كثيرة وبسرعة شديدة بحيث لم يكن فى استطاعته تمييز أى منها، وأثناء عبوره لإشارة أخرى - وكما يفعل الجميع يحاول بمهارة تفادى قرارات ثلاثة أو أربعة صفوف متحركة من العربات - ترك وجه يفاجئه بسعادة وجوده فى الزحام. كان وجه فى عمر وجهه هادئ يبتسم بتكلف خلف زجاج العربية. وجه لا يكتنز الانفعالات مثل باقى وجوه قائدى السيارات. كان يعلن فهمه للأمور بهذه الابتسامة التى تحمل فى داخلها قدرته على التحرك داخل أفكار وقرارات الجميع، داخل هذا الحشد من القرارات التى تأتيه من جهات عدة. تلك القرارات التى لا تبتعد كثيراً عن كونها أخذت من لحظة مغلقة تخاف الاحتكاك الجسدى.

مرّ من خلفه ذو الابتسامة.

أثناء حركته المتوترة فى العبور كان يرى النساء كالبرق الحانى يؤكد وجوده ثم يختفى. قرر أن يهدأ على رصيف الوسط لحظات لكن من بعيد كان رجل أنيق يسير على الرصيف المقابل يحمل فى يده وسيلة اتصال محمولة ينظر للمارين بجواره وهو يتحدث ووجهه يحمل الضيق والحرج. كان يستطيع تلمس تقلصات وجهه وتوترات عنقه.

تابع بعينه الرجل الأنيق فى مأزقه.

أغلق المحمول.

ركب عربته.

حركها لمجموعة جديدة من القرارات.

أخذ صديقنا يتعجب «هذا قرار التقاطى. لابد أن فى الأمر امرأة». لكنه عاد بقرار جديد قائلا لنفسه وهو ينظر نحو إحاطة المبانى بالميدان والمدينة تتكاثر أمام ذاكرته «من أين!؟» كان تساؤلا يذهب خارجه «ولماذا امرأة؟» كان تساؤلا يعود به للداخل. ها قد عاد رجل المرور بداخله للعمل، فتذكر ذلك التليفون الصامت الذى يأتيه يومياً من فترةٍ تقترب من عامين منذ أن انفصل عن فتاته المصرية مِن الطبقة المتوسطة وتذكر كذلِك غضب امرأته الأوربية من ذلك التليفون الصامت. الإيقاع خارجه غريب وعيون كثيرة تمر عليه؛ لمح حاجبين كثيفين وكذلك لمح شرفتين. الدهان واضح. لكنهما على مسافة كبيرة من بعضهما. «لماذا كلما أرى شرفة أسمع رنين الهاتف؟.. ولماذا لا أسمعه عندما تكون الشرفة مضاءة بوضوح؟» عيناه تركزت علىّ...!

قرر أن يقف فوجد نفسه ساكناً على رصيف الوسط، فى ذات المكان. حاول أن يتحرك لكنه فوجئ بشاب يضرب فتاة على وجهها ويركلها بعنف وعلى الجانب الآخر سمع صوت حادثة ارتطام عربتين وعدو عددمن المارة فى اتجاه الصوت وشابان يحاولان معاً فى نفس الوقت وهما سائران فى اتجاه بعضها ألا يرتطما لكنهما مع ذلك يصطدمان بعنف فقد كان القرار واحداً وفى لحظات كان الاعتذار متبادلاً عاد فى اتجاه الشاب الذى ضرب الفتاة كان يسحبها من شعرها ويضرب بيده الأخرى من يحاول منعه عندما اقتربا لاحظ أن أنف الفتاة ينزف.

«التزم برصيفك» قالها لنفسه وأسفل قدميه وبهدوءٍ مباغت تدحرجت كلمة على الرصيف لتحثه على العبور من جديد لرصيف آخر. رآها صديقنا فأطاعها وهى تمر على لونى الرصيف.

«عادى».

كلمة غريبة كيف أتته هذه! لقد أوشك أن ينطق بها؛ أوشكت أن تأتى من مكانٍ أملس فى ذهنه إلى العضو المؤدى للنطق.. لسانه. كاد أن يلفظ بها.

«عادى! ماهو العادى فى الأمر؟» أخذ يحدث نفسه كمن سيخسر رهاناً. «أنت لست رجل مدينة».

وكانت هذه الجملة التى هى وجود كامل تدفعه ببطء رغم كل شىء!

كانت تأتيه من مكان ما، مكان شبحى، مكان تسقط فيه الأوسمة والنياشين من أمثال «أنت جزء من انتلچينسيا المدينة» التى ماضيها القريب «أنت من الأحرار».

«أنت ابن بلد.» «أنت ضيف».

كل هذه الأوسمة التى توضع على شاهد قبر لذهن حى فقد حريته ورضخ لها متأنقاً.

«أنت لست رجل مدينة» أخذ يرددها بداخله ثم هزأ بها، أليست هى أيضاً نوع من الأوسمة ولكنها ليست للتشريف أو الموت إنها أوسمة طرد وبسرعة شديدة تواترت على ذهنه هذه الكلمات «المعتزلة». «الأباء السواح». «الهائمون».

«لا» قالها بصوتٍ عالٍ حتى إن امرأة عجوز كانت ستصعد لرصيف الوسط كادت أن تترنح وتسقط، لكنه لحقها وبعد أن تمالكت نفسها قالت له بصوت منخفض مسموع رغم ضجيج الميدان وهى تتأمله

: «صوتك».

: «ماله!!»

: «لو أنا كنت أصغر شوية.. كنت.. كنت .. كنت» ثم غادرته.

أمسكت بذراع رجل فى الثلاثينات وأومأت تخبره

: «عدينى».

تبادل معها الأماكن ليضع نفسه فى موقع حماية لها وأخذ يشير بيده اليمنى عدة إشارات للعربات لتتوقف أو لتهدىء من سرعتها.

بإيقاع هادئ مخالف لإيقاع الميدان عبرت حتى الرصيف المقابل.لاحظ أنها لم تشكر

الرجل فقط تركت ذراعه بهدوء وأكملت سيرها.

أحس بالعبارات التى كانت من المفترض أن تقولها تأتيه وكأنه يقولها عنها للرجل؛ لكن أين هو؟ أخذ يبحث عنه لكن الميدان كبير يضج بالمارة والاختفاءات. أما هى فكانت على مسافة كبيرة رآها كامرأة تعرف الطريق للرجوع على أحجاره نحو قلعة ما! تحركت قدماه فى مكانهما وأحس بلسعة برد عندما رآها تختفى تاركةً كلمة مؤكدة الحروف «صوتك»، وأتاه ترددها من ركنٍ تاريخى.. ..

«كنـ.. كنت.. كنت فى الطريق وأنا أغادر القلعة وأثناء ذلك وقدمى تنزل بصعوبة من فوق منحدر صخرى أدركت أن الاحتياج: الطريق الممهد سلفاً للدخول

هو الوجه الآخر لـ:

«لغير الموت - التكدّس - لغير الرعب؛ ستمكث فىَّ ما دُمت هنا».

الوجه الذى يقف عنده الجميع متكلسين».

●

لم أنطق.

تابعت الدخول فى المعمل الحجرى كخلية تُدفع بيسر تحت المجهر. المطر يرطب تأجيلا حدقتى الحضارية. اكتمل الدخول بى، أغلقت المدينة سقفها علىّ؛

وانفتحت

قلعة البيت.

●

الأبواب إلى عصمت.

باليقين والثقة فى كونها تراكم إنسانى بقوة الجنس المذعور المرتعش؛ تقلصت داخل الحجر. ذلك المكتوب على قلعة التجارب البيولوجية:

«تلك التى لم تمت لأن وجْهكَ هنا داخل القلعة - ستمكث فىَّ مادُمت هنا».

وأذكر أنى لم أهرب لأنها دامت خدوشاً فى خرائبى.

فالبيان فى تلك الـ «بيدو».

●

وكعقرب لخلية مذعورة بتطورها - فانتحت جانباً - قالت بشحن الكلمة لبناء الأسرار:

«وجهكَ يُخلِى السواد منى ويجعلنى أضاجعه».

اللدغ.

المدينة مغلقة.

.. .. ..

لقد وقع فى فخ عنكبوت الذاكرة الأبيض؛ ذلك اللعين الذى رآه مرة فى أحلامه يهمس له «العدو فى المكان يسمونه البلهاء شرود ذهنى».

الصوت . الوجه.

هل هذه مراكز الذات بالنسبة للآخر عندما يرى ويحيا مع آخر. «عنوانك. تليفونك لو سمحت».

وفى لحظة الأبيض يتحلل كما يتحلل القناع بلا صوت داخل مدينة يتحرك أسفلها رقم قومى تذكر الشراب الشعبى الذى بأسفله دودة مبتسمة تنتظر الملح الأبيض ليتحلل. كان لابد من أن يشرب المياه. أحِس بملوحة المطر على لسانه ومعها ليمونة. الليمون والمطر داخل حلقه كانت قدماه تتحركان فى مساحة صغيرة على الرصيف. لاحظ أن حذاءها يلمع مع سقوط المطر عليه. عندما يريد أن يمارس الحب تأخذه ابتسامة ماكرة. كان الشتاء وكانت عصمت بجواره تنظر نحو سقوط المطر فى بركةٍ صغيرة لا يعلم لما يجب على من هم سوياً أن يخافا إذا ابتعدا لبرهة. واقفان يحتميان من المطر الذى فاجأهما لحظة خروجهما من محطة القطار بسيدى جابر. ترك مكانه على الرصيف والابتسامة الماكرة على وجهه ثم حولها ببراعة لابتسامة بهجته بالمطر الغزير الذى بدأ يشتد، اندهشت عصمت خافت عليه

عصمت: «إرجع».

هو: «لأ. هانمشيها للبيت.. المسافة مش كبيرة»

عصمت: «أرجوك».

هو: «مدينة غريبة. كل ما أجيها، تشتيلى» أعجبته فأخذ يرددها ويكررها بشكل غنائى وهو يخبط قدميه على الأسفلت الملئ بالمياه، وهو يدور ويلف أسفل المياه كان يرى لمعان حذائها.

عصمت: «عشان خاطرى ناخد تاكسى».

: «أنت غرقت».

: «هاتاخد برد».

كل هذا وهو يغنى ويرقص من نهر الطريق وحتى الرصيف مقلداً «جين كيلى» وهو يتعلق بأحد أعمدة الإنارة : «مدينة غريبة

مدينة غريبة

تعالى» وهو يشير لها.

: «عشان خاطرى» وهى تنزل ناظرة لأعلى نحو السماء الممطرة.

عند هذا علِمَ أن حيلته نجحت وأنهما عندما يدخلان البيت سيضطران لخلع ملابسهما.

مع ذلك بقى فى ذاكرته ذلك الحارس الوحيد لبوابة إحدى الكنائس التاريخية وهو يتابعهما.

لم يوقفهما المطر بقدر ما أسعدهما وصنع لنفسه مكاناً فى الذاكرة سارا

غنياَ

صَعداَ

أغلقا البيت.

: «وجهك يخلى السواد منى ويجعلنى أضاجعه.» قالت له ثم نامت معه. أحس أن وجهه هو الوجه الوحيد بالميدان وأن صوته هو أيضاً الصوت الوحيد.

أفاق بلدغة قاسية من منديل عليه دماء وأنف ينزف بشدة وعينان مليئتان بدموع، لقد كانت هى نفس الفتاة التى كانت تُضرب بعنف أحس أنها ليس لديها شئ تستند عليه، هاهى تسير مع نفس الشاب فى اتجاهه وبرغم إصابتها كان يدفعها. أراد أن يفعل شيئاً فتحركت قدمه اليمنى لتعرقل الشاب ليسقط فبادره بالاعتذار

الخيانة!!!

ليلاً حيث الخوف يتكاثر هاهو يعود بها على هودج العطش من صحراء الاحتياج ليرتشفها زواجاً ويمكث فيها جفافا صحوراً؛ زواج الاحتياج ليلاً حيث الخوف يتكاثر والعقرب يعمل فى الظلام، ذيله يتحرك داخل مياه الخلايا المغلق عليها باب الحقوق المشروعة يظنون أنه بعيد داخل الأدراج لكن هاهم يعانون من لدغاته فى الصمت بعد المضاجعة.

الاحتياج رعب أفق الخلية المهين.

عندما كنت ذيلا مسموماً من عنقى انتفض وجهى.

أيقونة ذيول الخوف.

لأعلى ولأسفل.. الأوركيد السوداء تشبه الأحياء الفقيرة لكن لماذا تشبه أيضاً الطبقة المتوسطة؟

التواطؤ الفردى ضد التواطؤ الجماعى

الدخول فى بناء خاص حريص على الذات فى جماعها الفرح

ميدان مصنوع ضد ميدان مفروض.

بعض الزهور تُجمل الميدان.

وضعت عصمت بعض الورد أمامهما. يجلسان. ينظران لبعضهما ثم يأكلان باستمتاع.

المدينة تمنح التبدل العنيف فى النوع. موجةٌ من قانونٍ قلق تبنى قلعة رومانية من السلطات البرلمانية تتيح للخلية أن تكون عقرباً. اللدغ هو المتعة الوحيدة؛.... وبطنى تصنع خطاً متعرجاً مرتعش بعنف جغرافى نحو الشرق.

الأبوابُ إلى عصمت ساخنة

والرمال والأرصفة تُقطع نحو الغريزة.

: «من يخرجون من قلعة مدينة الخلية بحاجاتهم البيولوچية ولا يرتدون العقرب؛

يصبحون بهلوانات أو فلاسفة أو فنانين؛

أو يقتلون العقرب بالسؤال عن الرمل والرصيف».

قالت العقرب المعتزلة فى تأمل شعبى - ينصت لها الكثير من العقارب عندما يتوهون فى لذة اللدغ.

عِنْدَ

عصمت

الوقوف فى المنتصف

القصة

عند عصمت

«الراحة ـ الكرسى»

«الكرسى ـ الراحة» تدخل الحروف لتسيد البوابات

[أخ .

خزنة

خليقة]

يبنى بالتام منه فلا يتم؛ فراحة الروح ليست فى الجلوس فوق بل بداخل...

الذهن عادى لا يتقن...

قالها ثانية «عادى» وأخذ يحيا كلمات مثل المتحف، الجامعة، مداخل الشوارع المبانى، شركات السياحة، أكشاك عربات الكبدة والكبارى واللافتات والأغانى والمغنيين وخطوط المرور ونزلة الرصيف والأسفلت والكشافات وماركات العربات والزحام والصفوف والتداخل وأصوات المواتير والكلكسات والناس والأكل والقرارات والفرملة»

وصل

أخيراً.

هاهو على الرصيف المقابل. انتهى قرار قديم عليه أن يحدد ماذا يفعل؟ لم يكن أمامه سوى الرجوع لغرفته وعليه الآن عبور إشارة أخرى. فعل ذلك بسرعة عليه الآن أن يتوجه نحو الشارع الذى يطلق عليه شارع تزارا. أمامه إشارة واحدة ليعبرها وهو يعبر سقطت ميدالية مفاتيحه فى منتصف الإشارة. إنها ميدالية خاصة جداً بمهنته فهى هدية من صديقٍ له دائماً ما يؤكد عليه أن يمتهن المهنة التى يحبها وكيفما يشاء، وكانا دائماً يتجادلان لأن صديقنا لا يعترف بفكرة المهنة ولكن صديق صديقنا كان يعارضه بشدة بأن على كل فرد أن يمتهن مهنةً ما يحبها، كان الجدال يطول بينهما ودائماً ما ينتهى بأن يتركه ليطعم الكلاب التى يحب تربيتها فصديق صديقنا يقضى ما يقرب من أربع ساعات يومياً وعلى فترات معهم لقد تعلم منه صديقنا كيف يضع الميدالية فى جيب بنطاله. وضعها وهو يصعد واقفاً لأعلى فاصطدم برجل كبير ضخم حتى إنه سمع صوت اصطدام أسنان فكيه «مش تاخد بالك» وهو يضع يده على فكيه، نظر له صديقنا.

متى سمع هذه الجملة من قبل!؟ تساءل وهو ينظر للرجل الضخم يغادره وفى نفس اللحظة سمع صديقنا جملة أخرى بعيدة داخل ضجيج الميدان وأصوات كاسيتات الأرصفة والعربات المارة.

«هتنام إمتى؟» التف حول نفسه باحثاً ثم توقف.

شعر بالتشابه الغامض بين الجملتين من ناحية وبين الجملتين وأنواع الكلاب الضخمة الشديدة الشراسة التى يربيها صديقه فقد عادت لذاكرته وجوه هذه الكلاب وأصواتها. «هتنام إمتى؟». سمعها مرة أخرى فقد كان أحد الأشخاص يسأل صديقه حتى يتصل فى ميعاد مناسب.

مع ذلك أحس بدائرة متسارعة شرسة غاضبة من التهافت على الكلام بصيغة الأمر والحديث بصيغة مطلقة وراوده الشعور بالإسهام فى معركة حربية شاهدها فى فيلم. لم يتمالك نفسه خفض رأسه بسرعة وهو يزعق «مرى؛ عدى، ادفع؛ فوء، كل؛ اهجم؛ اقعد؛ نام؛ اخرس؛ اجرى».

مع كل كلمة أمر كان جسده ينحنى قليلاً، لكنه أفاق على صوت حاد صارخ لنفير مقطورة أعاد جسده للاستقامة بسرعة شديدة حتى إن عموده الفقرى أصيب بألم سريع.

اكتشف مع هذا الألم أنه يقف فى منتصف الشارع على خطوط المشاه والمارة بجواره والعربات الواقفة، من بداخلها يكتنزون ضحكاتهم. أحس أنه يجب عليه أن يبتسم.

ابتسم ومعها عاودته نفس الكلمة، وبلزوجة قالها

عادى؛ لكن باشمئزاز هذه المرة.

«المدينة تراه وهو يراها ولا شئ أكثر من ذلك» حادث نفسه وهو يتجه نحو رصيف شارع قصر النيل حيث دائمًا ما يتذكر على ذلك الرصيف الأيمن كلمات وجمل متفرقة من شعر نزارا.

هاهو يسير حذاؤه اللامع منهك على الرصيف الأيمن من «شارع نزارا»!

«يا بلاطات الشوارع القاسية ضعى خطوات

من فولاذ فى إرادتى المتصلبة المستعدة لمواجهة الرياح...

صحيح أنى كنت أؤمن بالحماس العظيم للحياة.

كانت كل خطوة تضخم فى ذاتى عبادات قديمة لكن متحركة دوماً...

أيتها البلاطات إنى أقوى فى صدرى الأعمى..

ثمة مسافات طويلة فى الكلمات العمياء»

لا يعلم لم أثقلت روحه هذه الكلمة «أوكازيون».

جلس منهكًا شديد التعب من السير وبجواره على نفس السور الجالس عليه شاب بداخله قنوطٌ شديد الظهور على وجهه تشاركا لحظةً فى هذا الشعور لكنه انفض بمجرد أن ألقى الشاب بسيجارته وذهب. لاحظ أن زهرة السيجارة قد انفصلت عن قضيبها وأخذتْ الزهرة تشتعل بسرعة حتى خمدت بفعل قدم أحد المارة.

رفع رأسه نحو ميدان إبراهيم باشا - الفاتح - ورأى من خلف تمثال الفارس المدينة تمتزج بوجوه من عَرِف من النساء وإمعاناً فى الانسحاب سمع

«لقد طفح الكيل بى بكاءً

من فراغ قلبك وبروده

اذهب فى طريقك وسأذهب فى طريقى

شخص «آخر يجلس فى مقعدك»

كان جزءاً من أغنية لمغنية من الثمانينات بدينة تشبه امرأته الأوروبية التى قرر أن ينفصل عنها منذ وقت قريب خوفاً أيضاً من ذلك المثلث الأبدى الذى يطارده لكنه هذه المرة لم يكن رسمياً كان تحدياً صارخًا منه لفكرة وصورة الغائب حتى ولو كان على حساب امرأته أحس أن الجميع فوق عينه والكل يعاقبه فى الذاكرة. التف حتى لا يرى الميدان فوجد خلفه حديقة مهجورة مظلمة.

«نعم مرَّ علىَّ كثير من النساء» قال لنفسه.

«ابحث عن امرأة ولا تكلمنى عن شىء آخر. المرأه هى التى ستُفهمك المدينة، عندما يكون لك امرأة داخل روما وتسير معها بعد المضاجعة، ستجد أن المدينة مختلفة قد تجدها متعاطفة أو قاسية كل هذا سيتوقف عليك أنت وتابع بحثك ليس عن المدينة وكيف ستنام معها ولكن بحثك عن نوع المسافة بين نفسك وتنفسها» قال هذا لصديقه المسافر لأوربا وقد انتابته موجة دون جوانيه. لكنه يشعر الآن بأن الأمر ليس بهذه العباطة.

القــــطــــة

فكر بداخله «بعض الأغانى تشعرك بوجوب وجود امرأة بجوارك!»

كان ينظر داخل الحديقة بأشجارها المظلمة المتشابكة الضخمة كيف أصبحت حديقة مهجورة؟ سمع حفيف أفرع شجر. أصيب بدهشه خافته عندما سمع حواراً يدور فى عمق الحديقه إلى اليمين كان الحوار خافتاً لكنه مسموع

: «عندما تأتيك لحظة تتأكد فيها الحياة بمعناها المتعارف عليه، مثل السجود لسنترٍ تجارى غنى بالسلع - وقد تكون الفلسفة أو حتى الحب من هذه السلع - تأكد من أن هناك تحولاً فى الهدف من الميتافيزيقيا أى ستجد أن السجود لمجمع تجارى فى الروح هو غاية المذاهب.

إنها تجمّع لا نهائى من فرص الحياة داخل التاريخ الأثرى لوهم الحياة ذاتها.

وتظل الحياة لا تراها لأنها وراءك وأنت تجرح ركبتيك»

استند بركبتيه على السور وأخذ يبحث عن الصوت.

: «قبل إقامة حد «الزعل» من آخرٍ ما أو مكان ما..» مسحة قدسية فى الصوت الجديد.. عاود مرة أخرى الصوت الجديد ولكن من مكان بعيد على يساره وفى العمق كان يصاحبه صوت ارتطام أفرع الشجر.

: «تأكد أولا من أن حدود الخطأ معلومة لديك، بسفرٍ صغير نحو الآخر؛ فهو على مسافة لا تتجاوز مفهوم الدولة عن الديموقراطية.

تلك المسافة التى قد لا تتجاوز نقطتين داخل مسافات مدينة التكدس.

تأكد من أن ما تقوله ليس تاريخاً رسمياً لعلاقات سابقة».

اختلطت الامور على ذهنه وهو يسمع صوت أقدام بحذاءٍ عسكرى ثقيل تتكسر مع حركته أفرع. ما الذى يحدث؟ من أين يأتى هذا الحديث؟ حا ول بعينه البحث من خلف السور، واجتاح الصمت المكان لفترة.

أين ذهبت الأصوات؟

«نحن فى معسكر لاجئين» لا يعلم لِمَ صرخ بذلك.

: «فقط قبل إقامة حد «القطيعة» مع الآخر..» عاد الصوت يتحدث للآخر من جديد.

«تأكد أن.. الذنب.. هو طائر خرافى يولد مع معرفتنا للمحيطات وهو أيضا فأر الكتب الوهمى فالذنب إيقاع صامت لست عازفه ولن تعزفه يوماً».

هدأ الصوت ثم عاد ثقيلاً خائفاً من حديثه ذاته

«ولن تعزفه يوماً.. فهو يعزف داخلك بوهم التاريخ»

وهو يبحث فى المكان الجديد المعتم الذى يأتى من داخله الصوت كان يصرخ بداخله «اللاجئ يعرف أن هناك حياة ولكن ما هو أمامه هو الزيف بعينه.» أنصت بدقة لهذا الحديث الذى عاد من جديد.

: «لذلك وقبل العزف العنيف تجاوز عزف العلاقات الأخرى فالآخر يعزف، تأمل عزفه هل هو خاص به أم نوتة تاريخ الآخرين نوتة «الواجب أن يكون هكذا».

هدأ صديقنا بعد سماعه للجملة الآخيرة وأخذ يرهف السمع فقد كانت الأصوات تتبادل مواقعها بسرعة شديدة والتمييز بينهما يكاد يكون مستحيلاً.

عاد الصوت عنيفاً قوياً فجائياً وحاداً «الواجب أن يكون هكذا».

تصاعدت معه صرخة مكتومة ومألوفه.

: «سيب..»

: «عايز من هنا..»

اختلفت معه طبيعة الصوت ثم عادت كما كانت اختار صديقنا الدخول فقفز من فوق السور وتحرك نحو الصوتين.

: «في براح العزف والغناء قد تفقد الحرية معناها» كان تعليقاً ذا معنى يشوبه الغموض. تحرك صديقنا داخل الأشجار وهو يبحث وأذنيه ترهف السمع

: «هل يمكن أن تكون هناك بحيرة تعرفها بداخل محيط لا تعرف عنه الكثير ومع ذلك تشعر بوجوده!!؟

من حق الجميع السؤال عن المحيط فالبحيرة نسكنها أما المحيط فيسكننا»

شعر أنه لم يعد وحيداً تحرك على طول سور خشبي متهالك ينتهي عند بقايا مبنى أثرى لا تظهر معالمه فقد كانت الظلمة أشد من قدرته على الرؤية.

: «خد.. تأكد أولاً من أن الآخر عدائي بالفطرة وليس عدائياً لأنه لا يفهمك أو أنه يحتاجك ولا تسقط في فخ انتهاء الخاص».

وقف في مكانه فقد استقرت الكلمات بدون مجازاتها داخل ذاكرته منسجمة معها تعاركها بهدوء وسرعة. لقد بدأ حدسه في العمل من جديد. عبر السور الخشبي المتهالك.

أخذ يزعق

«أريد أن أراكما»

عاد الصوت من جديد لكنه كان يبتعد هذه المرة وقد توقف لبرهة فسمع صوت الأحذية في توقفها ثم عدوها السريع وهي تردد كلمه واحدة

: «دائماً»... : «دائماً..» : «دائماً».. الصوت يعلو ويبتعد «دائماً»..

: «دائماً» الفكرة إنسانية في البداية

- المدينة

الحب

وما شابه ذلك من أمور قد تصل لحد الأيديولوجيا.

لكنها بعد ذلك باندفاعها تدور لتخدم نفسها

أحياناً

بنعومة الخيانة

وأحياناً أخرى

بعنف وقسوة.. الطعن»

اصطدمت قدماه بشيء في الظلام فتوقف ثم نظر لأسفل.

دماء

أطراف متناثرة وأصابع مقطعة أكلت أجزاء منها

قلب متصل بشرايين خارج الصدر وبجواره ثدى واحد والآخر تم تقطيعه لا توجد عينان. مكان الأنف فارغ ودامى

الأذن معلقة على قطعة لحم صغيره والعنق به فراغ منهوش تتساقط منه دماء

.. ..

أحس أنه فى مكانٍ مألوف ينظر له نظرة باردة.

خبر فى جريدة

صورة فى تلفاز

مقال اجتماعى عن الوشاح وعلاقته بالإشارب.

وكشبح ينفصل عن أشباح، خرج من الحديقة أحس بالمال فى بنطاله.

«نعم يكفى» قال لنفسه

.. ..

استوقف أحد التاكسيات لم يحدث السائق فى الطريق دفع. مشى. صعد. فتح.

سلم. أغلق. أغلق. أغلق. أطفأ.

ينطق للداخل حتى ينام

«عندما كنت صغيراً كنت أحتضن حذائى الجديد أثناء نومى». ■

الجمالية

يناير - يوليو ٩٧

همسة

حسام نايل

إهداء:

إلى «أم أحمد»: .. تلك الهسهسة وذلك الولد..

فـ كانت هسهسة الخطوة تصلها، ترنُّ في مدخل البيت، شويضخمها الصمت، وتملأ رائحته المكان.. فتنهض من رقدتها بجوار «أبو أحمد» تاركة شخيره خلفها، تتأكد من أن نور المدخل مضاء.

يصعد الدرجة الأولى، وتبدأ هى فى العد: واحد.. اتنين.. تلاتة. أحياناً.. وعندما يكون تعباً جداً يتوقف عند البسطة يأخذ نفساً، فتتوقف معه، وتلعن فى سرها الزمن الذى يهد حيل الشباب ثم يبدأ من جديد، وقبل أن ينقر بأصبعه الباب تكون قد فتحت.. وتحتويها رائحته وقامته الطويلة كأشجار النخيل أمام دار أبيها فى البلد، وصدره العريض الواسع.

وبينما يبدل ملابسه تجهز الأكل: تسخن العيش، وتسلق بيضتين، وتقطع الطماطم طرنشات.. هو يحبها طرنشات بالفلفل الأسمر، وثلاث خرطات جبنة رومى.. كانت تضع له الكثير؛ لكنه فعلياً يأكل ثلاث خرطات. كان قد انتهى من تبديل ملابسه، ثم دخل الحمام.. هو الآن، يغسل يديه ووجهه. وأحياناً يشطف رأسه. يشكو من شعره الأكرت وبعض شعيرات حادة متصلبة تنمو فى قفاه. فى الصباح، وبعد أن تناول إفطاره وارتدى ملابسه وقف أمام المرآة.. ونظر إلى شعره ثم تحسس شعر قفاه وكان يؤلمه.. ناداها.. فمشت بماكينة الحلاقة على قفاه ثم أخبرها عن الذى رآه.. وأنه يحتضن الأرض بيديه وتعجب. فضحكت هى.. وأخبرته أنه سيملك الدنيا فسكت، ودعت له بطول العمر، وطالت سكتته، ثم قام وانصرف.

تنتظره حتى ينتهى، تضع الصينية وتنتظر.. وربما فكر أن يأخذ حماماً كاملا.

أخذت ترتب ملابسه على الشماعة، تتسرب إلى أنفها، مع هفهفة قميصه، رائحة عرقه ـ ليست مثل باقى العيال، عرقه هو عرقه ـ تعرفه.. وتستلذ رائحته دائماً. ذات مرة، وبينما كانت ترتب ملابسه سقطت ورقة مستطيلة وصغيرة.. أخذت تتأملها، ويحمر وجهها، وتبتسم، ثم قامت إلى المرآة.. استطاعت أن ترى عدة شعرات بيضاء؛ لكنها ابتسمت.. واتسعت ابتسامتها جداً، ثم وضعت الصورة فى جيب البنطلون، وعندما جاء.. كان وجهها مازال محمراً.. وما زالت تبتسم.

سمعت كركبة وصرير باب يُفتح ثم يُغلق.. لابد أنه انتهى من حمامه، وسيأتى.. ثم يجلس، كعادته، على السجادة.. لا يجلس على الكنبة.. هو يحب الجلوس على السجادة..

ـ الأرض باردة.. آه منك آه.. لو تسمع!!

ينظر إليها ويبتسم خفيفاً ويظل جالساً على الأرض، وسوف تحدثه، هذه المرة، عن البنت الحلوة صاحبة الصورة، وستبتسم.. ويحمر وجهها وتفرح، ولابد أنه سيتلعثم.. ويحمر وجهه.. وسيدارى خجله فيتعمد الانشغال بالأكل.

وبعد أن يفرغ سوف يقبلها وسط جبينها.. وسيقول، بابتسامته تلك التى تنتظرها كل ليلة، تصبحى على خير. يبتسم ليس مثل باقى العيال. ولن تذهب إلى سريرها قبل أن يضع رأسه على المخدة ويغمض عينيه تماماً، ثم تحكم البطانية حوله؛ كى لا يلطشه البرد.

الخطوات تقترب.. ثقيلة وهادئة.. تقطع أرضية الصالة، وعند باب الحجرة يقف «أبو أحمد»، ينظر إليها.. ودموعه لا تسقط:

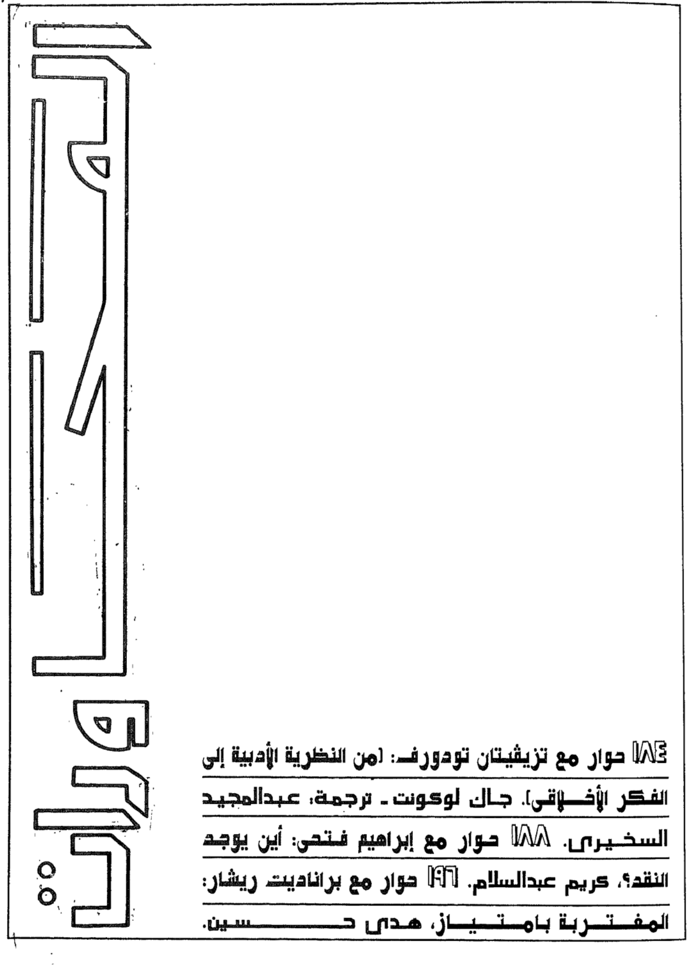
ـ ....

ـ أقوم..؟! لسه.. لسه لما يتعشى.. هو فى الحمام.. وهو انت دريان بحاجة.. جه وانت بتشخر.. يا راجل هو انت دريان.

ويأخذها.. يأخذها برفق.. وتبكى.. تنزل دموعها:

ـ شفت الصورة.. بنت حلوه.. الولد كبر.. يا زين ما اختار. ■


Selim94



حوار

قد تزيفيتان تودوروف، أحد الأسماء اللامعة فى النقد الأدبى المعاصر، وأحد مؤسسى نظرية التحليل النصى فى مجال السرد Recit ولد بسوفيا (بلغاريا) سنة ١٩٣٩. يشغل حاليًا منصب مدير أبحاث بالمركز الوطنى للبحث العلمى CNRS ويعد، إلى جانب رولان بارت، جيرار جينيت جوليا كريستيفا وآخرين، بمثل أحد رموز الثورة النظرية التى شهدها قرننا فى حقل التنظير الأدبى ومناهج دراسة وتحليل النصوص السردية، الثورة التى خلخلت جذريًا التصورات التقليدية التى تكرست حول العمل الأدبى لسنوات طويلة، وأطاحت بأهم المفاهيم التى قامت عليها النظريات الأدبية الكلاسيكية وإلى جانب الدور المميز الذى لعبه «تودوروف» فى تطور التنظير الأدبى بتوسيع أفقه الجمالى والفكرى وتأصيله الفلسفى، فقد أسهم بشكل بارز فى التحول الذى عرفه الفكر الفرنسى إبتداءً من سنوات السبعين، حيث قدم العديد من الأعمال الرائدة فى النظرية الأدبية، تميزت باستثمارها لمعارف متنوعة وانفتاحها على آفاق العلوم الإنسانية والنظريات الفلسفية المعاصرة، كما أنجز «تودروف» العديد من الأطروحات الهامة حول قضايا اتصال الثقافات الكونية، وحاجة الكائن البشرى إلى الألفة وغيرها من القضايا الفكرية المتداخلة مع أسئلة الأدب والفن المعاصرين. لكن أهم ما ميز إسهام تودوروف فى هذا الاتجاه هو ترجمته وتعريفه بمجموعة من التقاليد الثقافية والأدبية المجهولة لدى القارئ الغربى، كالأدب السلافى الروسى (الشكلانيين الروس)، والتى وفرت للفكر الفرنسى خاصة أرضية خصبة للانطلاق فى آفاق كونية رحبة.

تميز فكر «تودوروف» بخاصية الانعطاف والتحول المستمر سواء على مستوى المنهج أو الإشكالية، فقد حرص «تودروف» منذ انطلاقه الفكرى على الأخذ بما يستجد فى حقل المعرفة الإنسانية، فى رحلة طويلة من البحث الرصين والدراسة المعمقة للأفكار وتاريخ الثقافات والجدل المفتوح مع قضايا العصر. إلا أن ثمة قناعة ترسخت فى هذا المسار الفكرى المتصاعد، تفيد أن البحث لا يتقدم حقيقيًا فى العلوم الإنسانية، إلا حيث يتضمن موضوع البحث فى هذه العلوم، جزء من التجربة الشخصية للباحث.

تتضمن ببلوجرافيات. «تودووف» العديد من المؤلفات نذكر منها: الأدب والدلالة، نظرية الأدب (1967)، شعرية النثر (1991)، مفهوم الأدب، نظرية الرمز (1977)، أجناس الخطاب، الرمزية والتأويل (1978)، ميخائيل باختين: المبدأ الحوارى (1984)، غزو أمريكا (1982) نقد النقد (1984)، نحن والآخرين: التفكير الفرنسى حول التعددية الإنسانية (1989)، مواجهة الغلو (1991) الحياة المشتركة (1995) الإنسان المغترب (1996) وغيرها من المؤلفات الأخرى.

الحوار التالى، يمنحنا فرصة هامة للتعرف على المسار الشخصى والفكرى للكاتب، وأهم المحطات التى مرّ بها.

● أنتم بلغارى الأصل تعيشون منذ سنوات عديدة بفرنسا، حيث أنهيتم مدراساتكم. هل بإمكانكم أن تصفوا لنا، فى كلمات، مساركم الشخصى والجامعى؟

- لكونى ولدت فى بلغاريا، فأنا تلقّيتُ تربيتى كلها، بما فيها الجامعية، فى سياق شيوعى. بالجامعة، درست الآداب السلافية بلغة البلد فى هذه الفترة، وكان عمرى حينها 24 سنة، أتيحت لى فرصة السفر إلى الغرب لمدةسنة. ودون تردد أخترت باريس. لأن هذه المدينة كان لها نوع من الهالة بالنسبة لنا نحن البلغاريين، دون أن نتمكن من التفسير بدقة لماذا. كنت أتيتُ إذن، من حيث المبدأ، لكى أقضى سنة من العمل بعد إنهاء دراساتى العليا، لكن هذه المرحلة تمددت. فى الأخير بقيت بفرنسا، وبها أسستُ أسرة، وبها مارست نشاطى المهنى وأصبحت فرنسياً بالتجنس.

● كيف تمّت عملية إندماجكم فى وسط الجماعة العلمية الفرنسية؟

-عندما وصلت إلى فرنسا، كنت أتوفر على معادل الأستاذية، وهو ما يتطابق مع نهاية الدراسات العليا ببلغاريا. كنت أنوى حينها الاشتغال على النظرية الأدبية، بمعنى الاشتغال على أشكال الخطاب الأدبى، غير أنه لم يكن يوجد شىء من هذا القبيل فى الوسط الجامعى الفرنسى. ففى هذا العهد، كانت لاتزال التحليلات الأدبية فى فرنسا تقتصر على الدارسة المقارنة للإنسان والعمل الأدبى، خاصه التى كانت بالأساس وسيلة لفهم الإنسان، الذى صار بدوره، بواسطة

مع

تزيفيتان تودوروف..

من النظرية الأدبية إلى الفكر الأخلاقى

علاقة دائرية معروفة، وسيلة فهم أفضل للعمل الأدبى. لم يكن هناك تفكير شمولى إذن حول الخطاب الأدبي، وهذا لم يكن ليمنع نقاد كبار من تأليف كتب جميلة جداً بيد أن ذلك لم يكن التوجه الذى يهمنى.

كنتُ إذن فاقد العزم كفاية، إلى أن تعرفتُ على **رولان بارت**، الذى تابعت حلقاته الدراسية لأول مرة، فى خريف 1963. ومعه أنجزت بعدها دكتوراه السلك الثالث، التى صارت كتابى الأول، الأدب والدلالة، الصادر فى 1964.

كانَ رولان. بارْت أستاذاً متحرراً جداً، والذى لم يكن يبحث مطلقاً لاستمالتنا إليه. كان بالأحرى العكس، لا يقاوم التأثر بمستمعيه. لقد تعلمت بالتالى كثيراً منه. لكن على الصعيد الإنسانى أكثر منه على الصعيد الفكرى بحصر المعنى.

كان أول عمل جامعى أنجزته بعد وصولى إلى فرنسا هو ترجمة نصوص الشكلانيين الروس. هذا العمل أخرج للوجود مصنف نظرية الأدب الذى عرف بنصوص مجهولة فى فرنسا. اشتغلت حينها مع أشخاص مثل جيرارجنيت الذين، بتحلقهم ثانية حول **رولان بارت**، كانت تحذوهم تلك الرغبة ذاتها فى البحث عن نظرية شاملة للأدب الذى لا ينضب فى معرفة هذا العمل أو ذاك. وهذا أخرج للوجود العدد الرابع لمجلة إتصالات المخصص للسيميولوجيا، وبعدها العدد الثامن حول التحليل البنائى للسرد، والذى ساهمت فيه، وأخرى بعد ذلك حول المحتمل والبلاغة إلخ.

● ***هذا العدد الثامن المشهور، الذى أعيد نشره بعد ذلك فى كتاب..***

- بالضبط فى هذا العدد، عملت على التعريف بتقاليد أجنبية حول تحليل السرد، على سبيل المثال، ما أنجز فى ألمانيا فى سنوات العشرين أو الثلاثين، أو فى الولايات المتحدة وفى إنجلترا. وتابعت هذا العمل بعد ذلك بالإشراف مع صديقى جيرارجنيت على سلسلة «الشعريات» بدار النشر سوى Seuil. هكذا عملنا على ترجمة مختلف المؤلفات الألمانية، الإنجليزية أو الروسية، لجعلها فى متناول الطلاب الفرنسيين.

وعقبَ أحداث مايو 68 أنشأت جامعة باريس YIII، التحقت باللجان التى كانت تهيأ برنامج هذه الجامعة، والتى استطاعت تنظيم برنامج تدريس الآداب بطريقة مختلفة جداً. وشيئاً فشيئاً، فرضت هذه الطريقة نفسها بشكل واسع فى الكليات الأخرى.

ومع بداية سنوات السبعينيات، إشتغلت على الخصوص على السرد؛ وقد جمعت دراساتى حول الموضوع فى مؤلفين: **شعرية النثر**، و**أجناس الخطاب**، اللذين صدرا فى سلسلة الجيب تحت عنوان: **مفهوم الأدب**.

● ***فيما يتمثّل بالتحديد إسهامكم فى هذا المجال؟***

- إسهامى ذهب بالأساس فى اتجاهين. من جهة، لعبت دور الوسيط بين مختلف التقاليد الوطنية (فرنسية، أنجلو- أمريكية، ألمانية وروسية)، إنما أيضاً بين مختلف مدارس الأفكار، على سبيل المثال، الدراسات الأدبية، اللسانيات، علم الجمال، فلسفة اللغة، البلاغة، الهيرْمينُوطيقَا. من جهة أخرى، انشغلت، على وجه التحديد، بنموذج السرْد الذى ينمو ليس بإضافة أحداث جديدة، وإنما بتحسين معرفتنا للأحداث نفسها. والأفضل أن نتحدث بدقّة أكثر، ليس عن نموذجين للسرْد، وإنما عن مبدءين يشتغلان فى كل سرْد، مبدأ التتابع، مبدأ التحوّل. لقد اعتنيت كثيراً بعدها بتحليل المعنى، من خلال البحث فى كيف تتراكب مختلف الجمل داخل نص ما لتخلق المعنى. إنها مسألة تهمّ ليس فقط النصوص الأدبية وإنما كذلك الفلسفية أو السياسية. اشتغلت على هذه الموضوعة لسنوات عديدة، وهو ما قادنى إلى كتب مثل الرمزية والتأويل، أو نظريات الرمز. اعتنيت أيضاً بقضايا تاريخ النقد وتاريخ الجماليات. كلّ هذا حتى نهاية سنوات السبعين، ذلك العهد الذى حدث خلاله منعطف كبير فى عملى.

● ***ابتداءً من سنوات الثمانينيات بالتحديد، غيّرتم بشكل ملموس مركز إهتمامكم. بعدما كنتم منظراً للأدب اقتربتم من موضوعات المجتمع والأخلاق.***

- من أجل فهم مصدر تغيير توجّه أعمالى، ينبغى العودة إلى الواقع الذى حدثتكم عنه سابقاً، أعنى ما هو متصل بالإديولوجيا الصارمة التى كانت تهيمن على التعليم ببلغاريا. إذن، عندما جئت إلى فرنسا، كان أحد أهم حوافزى هو السيْر بدراساتى الأدبية خارج حقل الإديولوجيا، بمعنى التجرّد من الاختيارات السياسية، الأخلاقية وحتى الجمالية. لكن مع مرور الأعوام،

تخلّيتُ عن فكرة أن كل ما يأتى من المجتمع لا يمكن أن يكون إلاّ قهراً وكذباً. الاندماج فى فرنسا جعل منّى تدريجياً شخصاً مختلفاً أحسستُ حيثها بنوع من القلق، إذ شعرتُ فجأةً أننى كنتُ أقْضى وقتى فى إصلاح الأداة التى لم أكن أسمح لنفسى باستخدامها. كنت أصيح بسمو التحليل البنائى للنصوص، دون أن أعرف بشكل حقيقى ماهى النتائج التى يمكنه أن يقدمها ومنذ ذلك الوقت، تساءلت عن أى موضوع للدراسة يمكن أن تنطبق عليه تلك الأداة. أظن اليوم أنه لا يمكن أن يوجد هناك فصل حاد بين الذات الدراسة والموضوع المدروس: بعبارة أخرى، إننا لا نتقدم حقيقياً فى العلوم الإنسانية إلا إذا وجد جزء من تجربة الذات متضمناً فى الموضوع المدروس. وهو ما ليس بدهياً فى العلوم الطبيعة عندما، مثلاً، ندرس النباتات أو الرخويات.

ابتداءً من هذه اللحظة، انشغلتُ أكثر ما انشغلت بالموضوعات التى كنت أحسُّ تجاهها بتحفيز وجودى. كان أول عمل لى فى هذا المنحى الكتاب المعلون بـ غزو أمريكا. كان هذا الموضوع يثيرنى بشكل خاص، بما أنه كان يهمُّ إتصال الثقافات، إشكالية وحدة النوع الإنسانى وتعدُّد الثقافات، والتى كنت أعيشها شخصياً فى بلد له ثقافة مختلفة تماماً عن ذلك الذى ترعرعت فيه إتّجهتُ على وجه التخصيص نحو غزو المكسيك لأن هذه القصة موثّقة بشكل جيد. لا توجد فقط قصص المغامرين الإسبان، المبشرين والمسافرين فى كل نوع، وأيضاً فلاسفة مفتونين بهذه الجهة من العالم، ولكن كذلك عدد من الوثائق صدرت من الضفة الأخرى، التى تعبر عن نظرة المهزومين إن صح القول.

● *أى خلاصة استنتجتم من هذه القراءات؟*

- فى هذا الكتاب أتناول موضوعتين كبيرتين. واحدة تخصُّ أنماط التواصل فنادراً ما أهتم المؤرخون، حتى أولئك الذين يهتمون بالثقافة أو الذهنيات، بأنماط التأويل والتواصل والحال أنه، بقراءة قصص الاتصال بين الكورتيس والموكتيزوما، إندهشت للاختلاف الجذرى بين طريقتى تواصلهما. فبالنسبة للأزتيك «Azteqqes» التواصل هو قبل كل شىء خاضع لقواعد

تــــــــودوروف

الطقوسية، فى حين أنه بالنسبة للكورْتس، الذى هو نصير غريب لميكيا فيل، خاضع لطابع آلى صرف، فما يهمُّه هوالهدف، وهو مستعد لأن يتكيّف بحرية تامّة مع الرموز الموجودة. هذا الاختلاف، يظهر لى، يمكن أن يضيئ الانتصار الباهر لحفْنة من الاسبان على الجيش الأزتيكى الضخم.

الموضوعة الثانية تخصُّ الإتصال مع «الآخر» كانت أطروحتى هنا، أنه يوجد طريقان متكاملان يقضيان إلى إلغاءه: نعترف باختلافه، لكن نعتقد بدونيته؛ أو نتصوره مثيلنا، لكن بالتالى نتجاهل هويّته، نهاية الواحد هى العبودية، والآخر، هى الإحتواء الكولونيالى..

● *بضع سنوات بعدها، تناولتم من جديد إشكالية «تعدّدية الثقافات، وحدة النوع الإنسانى» فى نحن والآخرين، الذى هو كتاب تاريخ الفكر الفرنسى؟*

- فى الواقع، تمنيتُ، عقب أعمالى حول غزو أمريكا، تطوير التحليل المفهومى للنظرة السائدة حول الشعوب الأخرى. ولتحقيق ذلك، ألتفت نحو الخطابات حول هذا الموضوع، مع إقتصارى على التقليد الفرنسى الواقع بين مونتانى وليڤى ستراوس. اخترت خمسة عشرة مؤلفًا تبين لى أنهم الأكثر تمثيلاً، مع دراسة فكرهم من خلال كبريات الموضوعات مثل الأحكام الكليّة أو النسبية، العرق، الأمة، الإغرابية.

أبرزتُ من الحوار مع هؤلاء المؤلفين فكرة أنه لا يمكننا أن نعاقب الأنوار على تبديد الفكر الإنسانوى (المسجد فى شكله الأرقى من قبل مونتسكيووروسو) الذى سيتممه القرن التاسع عشر، خصوصاً من خلال النزعة العلمية، القومية أو الفردانية القصوى. كذلك أدافع عن أطروحة، أكثر فلسفية، التى هى التعريف والدفاع عن إنسانوية جديدة، إنسانوية نقدية، تحافظ على المرجعية الكونية دون تجاهل أهمية الثقافات أو المجتمعات الخصوصية.

● *تبدون أيضًا إهتمامًا أكثر مؤخرًا بالتوتاليتارية.*

- منذُ تغيير توجهى، كل كتاباتى تتموقع فى هذه الزاوية من فهم السلوكات الإنسانية، لكن مطروقة تحت أوجه متعددة الموضوعة الثانية، التى تلتْ موضوعة إتصال الثقافات، كانت تلك الخاصة بالتوتاليتارية. من جديد، كنت مأخوذاً بهذا الموضوع إنطلاقاً من تجربتى الشخصية السابقة. لقد سمح لى، سقوط جدار برلين فى 1989، بالعثور على الفرز الضرورى من أجل دراسة التوتاليتارية كموضوع منفصل عنى وما دام النظام الشيوعى بقى على حاله، كان لدى إحساس، فقط لأن والدى كانا لايزالان يعيشان فى بلغاريا، بأن جزء منى كان دائمًا تحت سطوة ذلك النظام ولم أكن لأعرف بأن الأمر يتعلّق من جهتى بفعل المعرفة أو النزعة النضالية.

تركّزتْ مساءلتى للتوتاليتارية حول الحياة الأخلاقية للفرد، لأننى اعتبرت أن الشروط العنيفة فى المعسكرات بإمكانها أن تلعب دور المكبّرة للبنية الأولية للحياة الأخلاقية. الكتاب الذى تمخض عن ذلك، مواجهة الغلو، يتموقع فى الخط المستقيم لأعمال حديثة جداً، لكنه كان لايزال بعيداً عن ما كنت أخجزته سابقاً بما أنه لم يضاقش اللّغة.

فى هذا الكتاب، أطوّر قبل كل شىء تحليلاً للفضائل، بالتمييز بين الفضائل البطولية والفضائل اليومية. توجد عدّة اختلافات بينهما، خصوصًا لكون هذه الأخيرة هى بالضرورة فى خدمة كائنات بشرية أخرى ملموسة وفردية، فى حين أن الأولى تقوم مبدئياً على تجريدات مثل الكمال الإنسانى أو المثال البطولى، الوطن أو البروليتاريا العالمية.

أحاول أيضًا أن أجْملَ أطروحة ابتذال الشّر أكثر ملْموسية وأملّ المواقف التى تسهّلها: التشظّى، نزع الطابع الشخصى متْعة

السلطة أفكر في الأخير في استخداماتنا للماضي أترافع ضد التقديس. واصلت هذا التفكير في كتاب صغير آخر، **هفوات الذاكرة**، وفضلاً عن ذلك قمت بتحليل حالة خاصة، قريبة جداً من الحالات السابقة، في تراجيديا فرنسية.

● ***بالتحديد في مواجهة الغلو، تكتبون أنه لا يمكننا أن نستخرج من التوتاليتارية تعليماً جديداً حول الإنسان. والحالة هاته، فإن ثمة سؤال مركزي بالنسبة لك برأيي هو «من هو الإنسان لكي نتصرف كما ينبغي؟».***

- سأكون مخلصاً لروسو الذي هو هنا إلى حدٍّ ما فيلسوفي المرجعي عندما يكتب أننا سيئون بدفس الأشياء التي تدفعنا لأن نكون خيرين. بمعنى إجتماعيتنا، وحقيقة أننا نعيش فيما بيننا وبواسطة هويتنا.

إذا كان ثمة شيء يعرف الإنسان، فهو ما كان يسميه روسو بالاكتمالية، القدرة على التغيير. الإنسان ليس له طبيعة، ليس له إلا ثقافات، وهويته تكمن في إمكانية حيازته لهذه الثقافة أو تلك.

● ***في إحدى مؤلفاتكم الأخيرة، الحياة المشتركة، يتركز إنتباهكم على العلاقات البينشخصية؟***

- في الواقع، بعد تحليل العلاقات بين الجماعات، أردت تعميق خاصية أخرى للغيرية، العلاقات مع الغير. في هذا المؤلف، أتناول هذه الموضوعة بالأخرى من زاوية تاريخ الأفكار، إنما أيضاً بتغذية تفكيري بعلم النفس، السوسيولوجيا والأنتروبولوجيا. يتعلق الأمر بالأخرى، بعمل أنتروبولوجيا عامة، التخصص الذي لا يستحق أن يوجد بشكل مستقل، وإنما هو إلى حدٍّ ما المحور المشترك للعلوم الإنسانية، التي تقتضي التساؤل حول في هو الإنسان. ورأيي أن الإنسان هو دائماً اجتماعي. وأن ثمة توق أساسي، في علاقاته مع الغير، هو الحاجة إلى الإعتراف. حالياً أواصل العمل، لكن في شكل تاريخي أكثر، بدراسة كيف صاغ مفكرون وكتاب نوع من المثال للاستقلال الذاتي الإنساني أطرح على الخصوص السؤال المعرفة ما إذا الإنسانوية هي بالضرورة نزعة فردية.

● ***ماذا تريد أن تقول؟***

- ربما أستعمل مصطلح الإنسانوية في صيغ متعددة. إنها، من جهة، الفلسفة القاعدية للديمقراطية لكن استعمالاً مغشوشاً لهذه الكلمة ساعد أيضا على تمويه السياسة الكولونيالية طيلة القرن التاسع عشر. يمكننا أيضاً أن نتحدث عن الإنسانوية في معنى آخر، لمدح الإنسان، والتعبير عن الإعتقاد الشخصي في قيمة الكائن البشري هذا ليس موقفي، لأن الكائن البشري برهن بإسهاب أنه أهل لأسوأ الإهانات.

الإنسانوية برأيي هي تصور يتعارض مع العقيدة التحتية للمجتمع التقليدي، على قاعدة شرعية القانون هل القانون، بمعنى قاعدة العيش في مجتمع ما، خير وشرعي لأنه منح لنا بواسطة التقليد، والتاريخ والله، أو لأننا نحن الذين أردناه؟ الديمقراطية إبتدأت من اللحظة التي ترجحت فيها الاجابة الثانية على الأولى. بالنسبة لي، الانسانوية تكرس بالتأكيد مبدأ الاستقلال الذاتي للشخص والجماعة، لكننا نضيف إلى ذلك أن هذا الاستقلال الذاتي يرتبط بالضرورة بصيانة البعد الاجتماعي والقيم التي تتجاوز الفرد. إنها، كما يقول الفيلسوف **إيمانويل ليفنياس**، إنسانويه الإنسان الآخر، أي أنه وحده الغير يستطيع أن يشكل قيمة عليا بالنسبة لي هكذا تصادر الإنسانويةعلى وجود قيم سامية لي أنا والتي من أجلها أستطيع تكريس حياتي، سواء تعلق الأمر، مثلاً، بالوطن أو كائناً شرياً آخراً كطفلي أوزوجتي.

يستند عملي الحالي إذن على التقليد الإنسانوي الفرنسي، من مونتاني إلى بديامين كونستو، مروراً بديكارت وروسو. أحاول أن أبين أنه، عند هؤلاء المفكرين، لزوم الإستقلال الذاتي لا يسبب في تحطيم النسيج الاجتماعي («الفردانية») ولا التخلي عن كل قيمة متعالية («المادية») ■

المرجع: مجلة Sciences lumains

N=42, Moi 1997.

أجرى الحوار: جاك لوكونت.

ترجمة وتقديم: عبدالمجيد السخيري.

هامش:

* الأزتيك Azte ques: هم السكان الذين نزلوا قديماً في المكسيك. (المترجم).

العنوان من وضع المترجم.

قـ - ما دور الناقد فى المجتمع؟ سؤال قد يظنه بعضهم كلاسيكيًا، لكننى أحب أن أبدأ به حوارى معك

* دور الناقد ليس هو ذلك الدور الثانوى الخاص بالتعليق على آخر الإصدارات الأدبية، إنه ليس تابعًا للإبداع؛ لأن له دوراً إبداعيًا، فالمناخ العقلى العام فى المجتمع له علاقة بتقويمه وتحديد موقف منه وتبنى مشروع فكرى خاص به. له علاقة بسلم القيم فى المجتمع. الناقد له علاقة أصيلة بالذوق، بتطوره وتغيُّره وتدهوره، فالنقد مشروع ثقافىّ مكتمل، يتعلق بالنظرة للعالم، بالأذواق، بالقيم، بالأخلاقيات السائدة، وبنقدها، يتعلق بالموقف النقدىّ عمومًا من الفعل الإنسانىّ، فالموقف النقدىّ موقف شامل، ليس خاصًا بالنصوص فقط، ولكنه خاص بالسلوك البشرىّ، بالفكر، بالقيم، فالناقد دوره دور جوهرىّ، وليس من قبيل الصدفة أن يتخذ نقد الأدب الآن أدواراً لم تكن خاصةً به. الناقد الأدبىّ الآن فى صميم المشروع الثقافىّ، فى صميم المشروع الفلسفىّ. الآن، يلعب النقد فى أمريكا وفى إنجلترا وفى فرنسا دوراً فلسفيًا، على سبيل المثال: **تيرى إيجلتون وفريدريك جيمسون** لهما دور فلسفى خاص بالنظرة للعالم، بالتصورات، بالمفاهيم، بنقد المفاهيم، وبالتالى، فالدور النقدىّ الخاص بالموقف النقدىّ من العالم هو موقف أساس لكل إنسان ألا يكون تابعًا ذليلا لما يفرض عليه. تزويد المواطن بعدة نقدية يقابل بها كل الصور المفروضة عليه، كل الأشياء الزائفة التى تفرض على وجدانه، محاولة إنقاذ الذاتية من كل الأردية المزيّفة التى تفرض عليها حالياً. قضية الحرية، حرية الإنسان فى اختيار أفكاره، لا فى أن تصنع له الأفكار ثم يأخذها جاهزةً من أجهزة الإعلام. فقضية الحرية من القضايا المهمة فى الموقف النقدىّ، وبالتالى فالناقد له وظيفة كبيرة، وليست وظيفته مجرد التعليق على آخر الإصدارات. من ناحية الأدب، له دور مسح الأرض الأدبية الإبداعية، استشراف آفاقها، الدعوة إلى تقويم الموجود، لا من زاوية ميكروسكوبية الكلمات فى سطور على ورقة، بل من زاوية ما المستقبل؟ الاحتياج إلى ماذا؟ الاحتياج إلى أىّ أشكال؟ قبل أن تنشأ الأشكال، الناقد يستطيع أن يرهص بها، يستطيع أن يدعو إلى أشكال من الإبداع لم يصل إليها الإبداع بعد. يستطيع أن يسبق الإبداع لا أن يسير فى ذيله فقط. يستطيع أن يدعو إلى طرائق جديدة فى الكتابة من خبرته بالإبداع العالمىّ يستطيع مثلا أن يقول ما خصوصية الرواية العربية الحالية، ما المسارات التى ينبغى السير فيها، يستطيع أن يستشرف وأن يكون رائداً، فالمشروع النقدىّ مشروع ضخم.

- ما قَدْر المتحقق من هذا المشروع آنيا، على المستوى العربىّ؟ على المستوى المصرىّ أولا؛ لكى نكون أكثر إلماما بالمسألة؟

* الآن، يفرض على الناقد دور محدود جداً. السائد أن الناقد يأتى فى ذيل المبدع. لماذا؟ ليقول تعليقاته، الوظيفة النقدية - عمومًا - الواسعة، العقلية والفكرية والجمالية، تختزل. وهناك محاولة لجعل النقد مقصوراً على الجانب التقنىّ، فى تقسيم العمل السائد، تقسيم العمل البيروقراطى، تقسيم العمل الصحفىّ، تقسيم العمل الأكاديمىّ. أنت متخصص، متخصص فى ماذا؟ متخصص فى تحليل النصوص، النصوص بمعزل عن سياقها الثقافىّ، بمعزل عن الإنسان الذى يبدعها والإنسان الذى يتلقاها، تحويل الناقد إلى مهنى متخصص، رجل تقنية، خاص بتقنية الكلمات، تقنية نصوص، لاأكثر. بطبيعة الحال، هذا يجعل دور النقد فى التقسيم إما دوراً مدرسيًا يرى ما المقررات المفروضة عليه، ما المدارس التى ترضى عنها المؤسسة، ما النصوص التى يعتقد أنها المطلوبة؛ ليقوم بتمجيدها، وبالرغم من أنه يدّعى أنه متخصص تكنولوچى لا علاقة له بالأيديولوچيات، فإنه غارق حتى أذنيه فى الدفاع عن الأمر الواقع، فى الدفاع عن الأيديولوچيا السائدة التى تختار نصوصًا بعينها تعتبرها روائع أدبية ونصوصاً أخرى تعتبرها خارج النظرة العامة وغير مسموح بها، ويتحول الناقد المتخصص ضيّق الأفق إلى خادم مطيع، موظف تعليمىّ فى المؤسسة الأكاديمية والمدرسية، فى التعليقات الصحفية، يتحول إلى أداة فاقدة الاستقلال. يهنىء نفسه دائمًا على تخصصه الضيق المحكم.

مع

إبراهيم فتحي: أين يوجد النقد؟

الناقد إبراهيم فتحى، قدم للمكتبة العربية عددًا من الدراسات والترجمات المهمة، منها: «العالم الروائى عند نجيب محفوظ»، «الماركسية وأزمة فى المنهج»، «المنطق الجدلى»لهنرى لوفيفر، العلم والفلسفة لـ«بول كاروف»، نظرية «الوجود عند هيجل» لهربرت ماركيوز، «فوكو وثورة فى المنهج»، لـ بول فيين، فى هذا الحوار الذى جرى بتلقائية كبيرة نقف على آراء إبراهيم فتحى حول المناخ النقدى فى مصر، وعلاقة النقد بالفلسفة ونظرية الخطاب وعلم اللغة، أيضا علاقة الفعل النقدى بالحركية السياسية.

- ***من الذى يفرض هذا الدور؟***

* لا يفرضه شخص معين أو جماعة. تقسيم العمل فى المجتمعات الرأسمالية، مجتمعات السوق فى العالم كله تفرض ذلك الحركة النقدية - النظرية بالذات - كانت فى وضع مقاومة النقد - تاريخياً - كان يحارب الدولة - حينما ظهر فى البداية كان ضد الدولة المطلقة فى أوروبا. النقد ونظرياته حينما تبدأ، تبدأ فى وضع المقاومة والمعرضة لهذا التقسيم لكن حينما يتحول الناقد إلى زائدة ملحقة بالبيروقراطية الأكاديمية أو التعليمية أو بالبيروقراطية الصحفية أو البيروقراطية الإعلامية، سيجد نفسه منفذاً للدور المنوط به.

- ***أنا أتكلم عن النقد المناوئ. هذا الحس الثورىّ - بالتعبير القديم الذى تفضله - الذى لا يتقادم ولا يسقط، أعتقد أنه - على الدوام - فى حالة مقاومة، فى حالة تفكير. إذا كان هذا النقد، فعلا، فى حالة تفكير فإنه لم يسقط فى هذه البيروقراطية، ولم يفرض عليه شىء.***

* المقاوم يبدأ دائمًا على أرض أخرى. أنت لا تستطيع أن تكون مناوئًا ومقاومًا وثوريًا على كف الذين تناوئهم وتناصبهم العداء، يلزم لك أوعية مختلفة، فى فترات طويلة كانت المجلة الصغيرة هى المصدر، الندوات على المقهى أو فى بيوت بعض الأدباء وفى بعض الجمعيات، كانت هذه أوعية لفكر مختلف، لفكر مناوئ، لقيم مختلفة، لمشاريع جديدة، سواء فى الإبداع أو فى النقد، فى فترة طويلة كان هناك أدب الأدراج: الأدب الذى يقرأه الأدباء ويطبعونه طبعات محدودة بقروشهم القليلة. الآن أصبح هناك إمكانية أكبر، لأن السوق الإعلامية ضخمة جداً، وتتطلب مواداً تلتهمها، فهى تحاول أن تجعل المناوئين هؤلاء الثوريين مادةً طريفة للإعلام، الإعلام الصحفى فى العالم بأكمله سينظر للفكر المناوىء على أنه إحدى التقليعات، أزياء جديدة، مذاهب غريبة، ليعرضها ويفسح لها المكان؛ لأنها محتواة داخل معدة ضخمة تهضم (الزلط) فلم يعد الموقف فى وسائل الإعلام الحديثة هو الخوف والفزع والخشية. سينشرون أشد القصائد ثورية وحداثية وما بعد حداثية دون أجر، لأنه هو المسيطر، هى أرضه.

- ***مع بعض الاحتراز، المؤسسة الغربية عندما تفتح صدرها لأشد أنواع النقد تطرقا، فإنها تطيل عمرها، تفيد من هذه الجزئية لاستمرارها، هنا - فى مصر أو فى الحقل العربىّ - هذه الأشكال ليست متبلورة بالكامل، لا نستطيع أن نقول إن عندنا سوقا. عندنا شبه سوق هذه السوق الإعلامية المفروضة لا تتحمل أىّ نقد ..***

* السوق الإعلامية ضخمة. انظر - مثلاً - إلى المساحات الشاسعة فى التليفزيون. قنواته المختلفة تقدم مواداً ثقافية وتقدم كتباً. انظر إلى المجلات، جرائد - مثلا - تطبع فى لندن واسعة الانتشار، ليست مصرية، لكن عربية عموماً، السوق الإعلامية الصحفية ضخمة، الآن، أنت لا تستطيع أن تتتبع كل ما ينشر فى الصحف فى صفحاتها الثقافية، هى واسعة جداً وكبيرة جداً ودائماً فى حاجة إلى مواد، والتعددية/ تنوّع المواد من الأشياء الملائمة للتسويق، لكنها تقدم كل الأشياء فى تجاور خامد. تبتعد دائمًا عن أن يكون هناك صراع حقيقى بين أشياء جوهرية، لكن ليس لديها مانع من بعض المشاجرات الإثارية، بعض التنويعات؛ حتى لا يعم الملل، تقام قضايا كبرى جداً، قد تكون بلا قيمة، الأدب النسائىّ.. أعداؤه.. هل ثمة أدب نسائىّ؟ ضرورة الأدب النسائى.. الجسد.

- ***دائمًا نتحدث عن الثورية باعتبارها نقطة الانطلاق النقدية. أظن أن «صناعة الرأى العام» هى نقطة انطلاق نقدية ملحّة فى هذه اللحظة. هناك تغير فى منطلقات النقد، بحيث يمكنك تعيين المنطق الموائم لهذه اللحظة، وهذا لا يحدث!***

* لا يحدث؛ لأن هناك روتينًا نقديًا. الآن، أين يوجد النقد؟ يوجد النقد إما ضمن المؤسسة الأكاديمية المدرسية عبر مقررات مدروسة، وإما ضمن التعليقات السريعة فى الصحف. هل توجد - فى مصر مثلا - باستثناء «فصول»، التى هى فصلية، أوعية

للنقد؟ للدراسات النقدية؟ «القاهرة»، مثلا شهرية ،«إبداع» شهرية، لكن الأوعية الخاصة بالدراسات النقدية محدودة ولم يألف القارئ الأدبي الدراسة الأدبية، هو يريد تقويماً سريعاً، عرضاً سريعاً للكتاب وتحديد قيمته، إن كان جيداً أم رديئاً. لم يشق النقد في الحركة الثقافية مجرى عميقاً ولم يخلق جمهوره، جمهوره النقديّ. جمهور الكتابة النقدية، هم المبدعون أنفسهم، هم الجمهور، الذين يقرءون ما يكتب عن أعمالهم، القارىء العادي لم يعد محتاجاً إلى هذا الفكر النقديّ. النظرية النقدية في حالة يرثى لها، في مصر وفي العالم العربي، يوجد نقد تطبيقيّ، في أحوال كثيرة جداً ، هو نقد لحظي يتعلق بعمل معين، وأصبح هناك طريقة في النقد: التعليقات السريعة، تلخيص للحبكات، للروايات، تعليق متشابه على قصائد، وضعها في خانات جاهزة حول قصيدة النثر، قصيدة التفعيلة، الخصائص المختلفة لهذا وذاك. وفي أحوال كثيرة يقرأ الجمهور التعليق نفسه عن عشرة كتّاب لناقد معين! وهناك كتّاب يؤثرون السلامة، يكتبون عمن يحبون ويمتدحون كل ما يطرأ لهم، كل ما يعنّ لهم من أعمال أو تعرض عليهم يكتبون مدحاً لها. أصبحت هناك سوق ضخمة جداً للمجاملات ومادمنا نقول ذلك (توجد سوق ضخمة للمجاملات) فستوجد سوق ضخمة للتجاهل. سنجامل زيداً، إذن، سنتجاهل عمراً.

– قبل أن نتعرض لهذه الصورة الكاريكاتورية ... (مقاطعة)

* ليست كاريكاتورية، بل هي واقعية.

– هي واقعية بالفعل لكنها تمثل الصورة الكاريكاتورية للتفكير النقديّ. مرّ في سياق كلامك مقولة «القارئ العادي»أريد تحديداً وتعييناً لهذا المسمى، منْ هو القارئ العادي؟

* القارئ العادي هو المثقف الذي يريد أن يلمّ بأشياء عامة عن الشعر، عن النثر، عن الفلسفة، عن قضايا الفكر العالمي، قضايا الفكر المحليّ، أن يشارك، أن يتفاعل مع الحركة الفكرية الموجودة في المجتمع. هذا هو القارئ العادي الذي أعنيه. لا أعني القارئ العادي أي الذي يعرف القراءة والكتابة. إن توزيع الكتاب في مصر ثلاثة

إبراهيم فتحي



آلاف نسخة ـ هذا في أحسن الأحوال ـ القارئ العادي هنا يقترب من أن يكون قارئاً مثالياً، ليس قارئاً عادياً بمعنى أنه يوجد بوفرة.

– إذن هناك صورة متعيّنة للقارئ وأنه يحتاج فقط ما نعطيه له بينما ينبغي ألا نحجر عليه أو نحصره في تعيين!

* منْ يستطيع أن يحجر عليه؟ هو سيد موقف.

– مقولة أخرى إزاء مقولة القارئ العادي ليس هناك قرّاء إلا الكُتّاب.

* لا أقصد بالقارئ العادي غير المثقف، غير المؤهل للاطلاع لا على الشعر ولا على النثر ولا على النقد. أقصد به القارئ المهتم، القارئ الذي يعنيه أن يتتبع أفضل الإصدارات في الرواية، في الشعر، في القصة، في النقد، في السينما، في المسرح، في الموسيقى. دور النقد ليس تقديم ما يستهلكه هذا القارئ، دوره هو خلق هذا القارىء، تزويده بالمادة الملائمة لتكوين مفاهيمه وتكوين ذوقه وتعريفه بما صدر وتعريفه بما يتطلبه وما يرجوه ومما يطمح إليه.

– أرى أن ثمة إشكالات تخص التفكير أو التوجّه نحو التفكير حتى في أمورنا البسيطة، مثلاً: تبسيط مفهوم النقد بأكثر من درجة. بشكل متوالية هندسية وصولاً إلى المتابعة الصحفية غير الجيدة.

* ينتهي ذلك إلى الحكم بالإعدام على الناقد، لا يتحول إلى النقد، إنما يتحول إلى التعقيب إما بالمديح أو الذم.

– لا نفكر في محيط لا بد لنا من التحرك فيه..

* لا. ليست المشكلة هكذا. النظرية النقدية جزء من النظرية الاجتماعية، وهي مرتبطة بالصراع الاجتماعي. لا يوجد شيء اسمه نقاد هكذا، كأفراد ينتمون إلى طابور موحّد. النقد اتجاهات قد تكون متصارعة. الاختلاف في المدارس النقدية جزء من الصراع الاجتماعي ومرتبط به، تعريف الإنسان نفسه، احتياجاته، تكوينه العقليّ، الفكريّ. يتعلق ذلك كله بالنظرية النقدية، وهي مهمة جداً لأنها مرتبطة بالنظرية الاجتماعية، بالنظرية الجمالية، بالنظرية الأخلاقية، فالجانب النظري مثلما النقد النظريّ وصل في العالم العربي إلى درجة مضحكة جداً: ترجمة نظريات حسب أحدث الكاتالوجات، المترجمة حداثة، ما بعد الحداثة، التفكيكية، البنيوية، حتى في النقد الماركسيّ أيضاً ترجمة مقولات جاهزة. المشكلة في النظرية هي إعادة اكتشاف الواقع، المفاهيم العامة التي تكتشف الواقع وتعمّق النظرة إليه. الواقع الثقافي العربي المصري. الخصوصية الأدبية في علاقتها بما يحدث في الواقع. لا تبدأ النظرية حقاً من أشياء جزئية أو تفصيلية في الواقع، ولكنها تعتمد في استخلاصاتها وفي التحقق منها على هذا الواقع الثقافي. هل توجد نظرية للرواية المصرية أو العربية؟ لا توجد. نحن مازلنا نتحدث عن كتب محددة تتحدث عن تاريخ نشأة الرواية، نظرية الرواية، التقنيات التي تستخدم وعلاقاتها. إما أشياء مترجمة وإما (اللطم على الخد) الآخر: التراث، فيصبح كل ما كان قديماً كل ما كان محتوياً خصوصيتنا. في أي فترة يبدأ الكتابة

عن السيرة الشعبية، عن البكائيات فى الشعر، عن التصوف. هذا هو التراث الأصيل. هل توجد نظرية حقيقية للتراث؟

- ما هو التراث أساساً؟

* هل كل ماضٍ تراث؟ كل مرحلة لها معناها..

- ما مساهمة الحاضرين الآن فى صناعة التراث؟ انتخاب تراث بعينه هو جزء من صناعته..

* طبعًا بانتخابك تراثاً بعينه وربطه بأوجه مختلفة من التراث وتحديد شكل من أشكال الاستمرار تخلق تقليداً . فى الوقت نفسه تعيد الإضافات الإبداعية الجديدة تعريف هذا التراث وهذا الاستمرار. التراث أصبح إما شيئاً قديماً باليًا لا نأبه به لأننا حداثيون أو بعد حداثيين (!) أو أننا نتجه إلى عبادة الماضى، عبادة كل ماله علاقة بالماضى. هناك اضطراب شديد جداً فى النظرية الخاصة بثقافة تراثنا واقعنا. واجب الماركسيين ـ مثلا ـ أن يخلقوا نظرية ماركسية لمصر، للعالم العربى: ماركسية عربية.

- اسمح لى باعتراض بسيط.. بماذا تسمى محاولات «شوقى عبدالحكيم» فى هذا السياق ـ رغم تحفظنا على موقفه من قضية التطبيع ـ فى ظنى أنها لم تقابل من قبل اللاهوتيين الماركسيين فى مصر بأى استحسان أو بأى جدل. لم تقابل هذه المحاولات ـ التى فى ظنى رائدة ـ بأى محاولة للتفهم والتفاعل!

* أنا شخصيًا ـ أحبها وأقدرها وإن كنت أختلف معه فى السياسة، من ناحية التطبيع، مثلاً، قد يكون له لرأى أو الإشاعات ترشحه لرأى لا أوافقه عليه، لكنى أقدر مستوى بحثه وهو يعرف ذلك. لكن لم تتح لى الفرصة للكتابة حتى عن مسرحه.

- اسمح لى، ناقد مثل «ابراهيم فتحى»، نحن لسنا معنيين بما ينطوى عليه ضميره من تقدير، وإنما نحن معنيون - كقراء أساسًا - بجد له الذى نفيد منه فى مناقشة كاتب مثل شوقى عبدالحكيم.

* سأقول لك . حينما بدأ **شوقى عبدالحكيم** كتاباته، تكرر - منذ ١٩٦٤ - اعتقالى وتكرر غيابى الكامل عن النشر. إما ممنوع من النشر وإما معتقل. أنا ظللت كذلك، لآخر مرة قبض علىّ فيها سنة ١٩٨٩ . فلأحوال كثيرةٍ جداً أكون ممنوعاً من الكتابة أو غير مرحب به . أنا لا أصلح نموذجًا، لماذا؟ أنا ليس لى منفذ معين فى الكتابة، أنا أكتب حيثما تيسر، لكننى ليس لى مجال معين أكتب فيه.

- هناك أوراق وأقلام..

* هناك أوراق وأقلام لى، أكتبها لنفسى، أكثر الأشياء التى أعتز بها لم أنشرها؛ لأنى لا أجد لها مكاناً للنشر.

- أهى موجودة؟

* بعضها موجود فى صيغة مسودات أو أفكار فى طور الإعداد.

- لنكمل الجزئية المتعلقة بشوقى عبدالحكيم..

* أحاول تتبعه ولا أعرف أحدا من الماركسيين رفضه أو كتب يرفضه

- هذا الرفض، أنا لا أتكلم عنه. هذا الرفض الصريح- اسمح لى إن تجاوزت - أنا أعنى هذا الكسل فى مواجهة أى محاولة حتى وإن كانت بدائية. هذه الأمور هى التى تكشف مدى مصداقية - وإن يكن بالمعنى اللاهوتى - الإيمان بالفكرة. بفكرة ما، أو مسئولية المعتنِق لفكرة ما فى ممارسة دوره.

* الناقد الماركسى مطالب بأن يكون عشرة أشياء فى وقتٍ واحد. هو - فى الوضع العالمى - عليه أن يفكر فى الاقتصاد السياسىّ، وعليه أن يفكر فى الفلسفة وتطوراتها.. أنا مثلاً، من آخر الأشياء التى كتبتها: «أزمة المنهج فى الماركسية». عليك أن تتناول أشياء كثيرة فى الوقت نفسه والإمكانيات محدودة؛ لأنك لا تستطيع أن تقوم بكل الأشياء، ولا يوجد فى العالم العربى أو فى مصر من ماركسيين حزب حقيقىّ يقدم إجابات فلسفية أو نظرية. توجد أشياء تقدم شعارات سياسية فى أحسن الأحوال، وأحياناً كثيرة تكون خاطئة. وعلى كل إنسان أن يلعب - بنفسه - عشرة أدوار فى الوقت نفسه وبطبيعة الحال يعجز. فوضع الماركسيين بالذات مؤلم؛ لأنهم لا يكوّنون مجموعة متماسكة، والاجتهادات الفردية هى الغالبة. وعلى كل إنسان أن يجتهد لنفسه، فلا يوجد تقليد ماركسىّ عميق مستمر فى العالم العربى على الإطلاق. وقد لعبتْ ما يسمى بالماركسية السوفيتية دوراً شديد الخطورة. أولا، شعارات وتفسيرات للواقع تتوقف على السياسة الخارجية للاتحاد السوفيتى. من الناحية الأدبية - مثلاً - كارثة الواقعية الاشتراكية بمقولات متحجرة جداً عن أن الأدب الرفيع هو الذى يجسّد خط الحزب الرسمى ويقدم البطل الإيجابى ورفض مناقشة الشكل. كل هذه الأشياء كان على الناقد الماركسى أن يتخذ موقفًا نقدياً من الماركسية السائدة. ولا معين. لن يجد مثلا فى الماركسية الصينية أو الماركسية الأوروبية إجابات عن واقعه، فعليه أن يعيد اكتشاف ماركسيته. عليه فى كل لحظة أن يعيد اكتشاف الماركسية فى واقعه بجهده الفردى. وطبعاً هذا جهد تنوء به العصبة أولو القوة، من ناحية ثانية، فى الأدب، عليه أن يقف موقفًا نقديا من كل الاتجاهات الجامدة السطحية جداً الضحلة جداً فى تناول أدبية الأدب وشعرية الشعر. لا تستطيع أن تنسب للنقاد الماركسيين موقفاً كهنوتياً. الكهنوت يتطلب كنيسةً ما..

- تحضرنى عبارة جميلة لصحفى وكاتب من أورجواى اسمه «إدواردو جاليانو»، يقول فيها: «السلطة كالكمان: أخذ باليسرى وعزف باليمنى»، ليس كهنوتًا ما طال اليسار ولكنه الفساد الكامن فى البذور.

* أنت تتحدث عن الاتجاهات المؤسسية التى تقيس العالم بخطها السياسى، بشعاراتها..

- وفى غياب الفرد الناقد صاحب الوعى النقدى يصبح جزءًا من مؤسستها المتكلسة هذه.

* النقد اليسارى ـ مثلا ـ فى العالم استطاع أن يتخلص من ذلك ـ ستجد مثلا ـ هنا فى مصر ـ **محمود العالم** لا يكرر شعارات، ويدرس شعر السبعينيات ومتجدد ـ **عبدالرحمن أبوعوف**، مثلاً، لايضع خطًا ما ويسير عليه بأطراف أصابعه ويجتهد، قد تختلف معه، لكنه يجتهد، **فيصل درّاج**، ناقداً، **سيد البحراوى** فى محاولاته عن الرواية وعن الشعر، **أمينة رشيد** فى كتاباتها عن الرواية

وعن الأدب المقارن، أيًا كان. مَنْ من هؤلاء الذين يخضعون لكنيسة ما؟

- أنا لا أتهم أحدًا بالتقصير ولكنى أشير إلى غياب ملحوظ لإنتاج كان من الممكن أن نفيد منه. هذا الإنتاج لم يتحقق، لم تتم له أى مراكمة.

* المشروع النقدى عمومًا لدى المتفرغين له، الذين عملهم الأساسى هو الدراسة الأدبية والكتابة النقدية، ستجد فيه قصورًا شديدًا. دعك من اليسار، ماذا عن النقد الأكاديمى بالنسبة **لشوقى عبدالحكيم**. هل تتبعه؟ هل درسه؟ لا تستطيع أن تقول نعم. ماذا عن النقد الصحفى؟ توجد أخبار متناثرة عن أعمال، ليس **شوقى عبدالحكيم** وحده..

- أنا أذكره كمثال فى سياق بعينه.

* أنا أقول لك إن أكثر المدارات النقدية هى مدارات جاهزة مفروضة علينا. فى فترة معينة، فى الستينيات مثلا، ستجد كل إنسان يحدثك عن أدب اللامعقول. مسرح اللامعقول. كل الكلام عن مسرح اللامعقول فى فترة ما. الشعر السبعينى. ما رأيك فى الحداثة؟ ما رأيك فى الحساسية الجديدة. الآن: قصيدة النثر، الأدب النسائى. هناك مدارات نقدية..

- وطوال الوقت هى غير خاضعة للتفكير والدرس الحقيقى، هى أشبه بـ
(مقاطعة)

*بالشائعات المتكلسة. إذا كتبت عن **شوقى عبدالحكيم** دراسة وقدمتها لإحدى الجرائد أو المجلات أو الصفحات الثقافية عليها أن تنتظردوراً طويلا لكى تنشر. لماذا؟ لأن هناك المسائل السريعة الحاسمة التى تُعدّ هى الاهتمامات الجارية التى يهتم بها الإعلام.

- إذن نحن بحاجة إلى جهد تأسيسىّ من جديد فى إطار بلورة الوعى بهذه اللحظة، كيف نعى هذه اللحظة؟

* يجب أن نعرف أن هذا الجهد التأسيسىّ لن يكون متفقًا عليه من الجميع.. يجب أن ندرك من البداية أن هذا الجهد التأسيسىّ ستتوزعه اتجاهات مختلفة.

- ليكن.

* لأن المسألة النقدية جزء من الصراع الفكرىّ العام فى المجتمع وأخطر الأشياء أن تتم المصالحات اللامبدئية بين كل الاتجاهات؛ لأن ذلك سيطمس القضايا الحقيقية وسيحول الجميع إلى كائنات متشابهة شديدة الضحالة. فالجهد التأسيسى يجب أن يتم عَبْر الاتجاهات الأساسية المختلفة، المتصارعة أحيانًا، لا مانع، لكى ترسى الأطر النظرية لتناول القضايا النقدية.

- وأنا أسأل الناقد إبراهيم فتحى فى هذه الجزئية تحديدًا. كيف نعى هذه اللحظة؟ مناخ السيولة هذا. كيف نعيه؟

* هذا المناخ الذى نعيش فيه لايخص العالم العربى وحده، إنه يشمل العالم بأكمله. هذا عالم نهاية التاريخ، صراع حضارات..

- ما النافذة التى تطل منها أنت على هذا العالم؟

* النافذة هى أننى أنتمى إلى شعب مصر، إلى طبقته العاملة، وهى جزء من الشعوب العربية. أنا أنظر دائما من زاوية ما المقصود بالشعب العربى؟ هل هى كلمة إنشائية؟ ظل الأدب طوال عصور يتحدث عن الطبقة العاملة شعارًا سياسيًا. أنا أقصد نظره جديدة للعالم. إعادة بناء العالم. تغيير العالم من زاوية حساسية جديدة. ما المقصود بالحساسية الجديدة؟ هى طريقه فى النظر، الخبرة البصرية. الخبرة السمعية (الموسيقى)، اللمس.. إعادة النظر فى كل الصورة التى فرضها فكر الطبقة الوسطى على الإنسان - وحينما أقول «شعب»، لا أقصد الشعب الواقعىّ الذى فرضته أيضًا عليه الطبقة الوسطى، والطبقات الأكثر رجعية منه فى تاريخها. أنا أقصد نموذجا جديدا للوعى، للإحساس، للاستجابة للعالم، لمحاولة خلق قيم مختلفة.

- اسمح لى أن نقترب من المحدِّدات الأساسية لهذا الوعى من وجهة نظرك الشخصية.

* هناك محاولة لمسخ إنسان استهلاكىّ، تصنع له أفكاره، تقدم له مشاعره. نموذج للنعيم الحسى أو نموذج للنعيم الاستهلاكى. النقد مهمته صراع ضد تزوير الإنسان، ضد خلق الإنسان، محاولة خلق إنسان. الإنسان هو بالضرورة ينتمى إلى أغلبية الناس العاملين، إلى التحالف بين العمل والإنتاج والثقافة والوعى. هذه الإنسانية الجديدة لها نظرة للعالم مختلفة. نظرة تقوم على التفتح والتجدد ورفض الاستغلال ورض التعفن ورفض التكلس. هذه النظرة تقوم على فلسفة، تقوم على جهاز حسىّ مختلف. الآن حينما نرى الحسية المبتذلة الرخيصة جدًا وهى تقدم كمهرب من العالم. تأكيد الجسم الإنسانى كجسم إنسان له حقوقه الكاملة. والجسم ليس الجنس فقط، الجنس هو كل تجارب الحسية كما كان يعلّمنا ماركس فيما سبق. تاريخ الجنس البشرى هو تاريخ تكوين الحواس الإنسانية. التاريخ يصنع حواساً جديدة للإنسان. عين الإنسان ليست هى عين النسر. عين النسر أقوى لكن عين الإنسان تستطيع أن تلمح الألوان والجمال، خلق الأذن الموسيقية، العلاقة بالمرأة.. كل هذه الأشياء، الإنسان الجديد المنتمى إلى طبقاته الشعبية كما تؤكد حضورها مستقلة عما صنع بها وبعد أن تحولت إلى أداة، إلى مفعول به. فهذه النظرة هى التى أبدأ منها، أدب، فكر، إرادة سياسية، للطاقات المنتجة لدى الإنسان، كل طاقاته الحسية، الفكرية، الإرادة، الوعى، كل هذه الأشياء. هذه النظرة توضع فى صراع مع نظرة أخرى: الأنانية، الخاصة بالطبقة الوسطى، الفردية المنعزلة عن أية علاقات اجتماعية، ذاتية وفردية غنية بالعلاقات الاجتماعية. كل هذه الأشياء تتطلب وعيًا نقدياً ضدياً، ليس بالمعنى السطحى. بل بمعنى أننا إزاء ثقافة الصورة. تفرض علينا كل يوم آلاف الصور عن الواقع. نحن إزاء ثقافة تفرض علينا اللاأدرية، التشكك، لا توجد نظرة ممتازة لشىء، لا توجد حقيقة. الحقيقة أصبحت كلمة مبتذلة. المسائل نسبية جميعها، وحسب الخطاب - كما يقولون - من أى نوع من الخطاب، ليس هناك خطاب صحيح وآخر خاطئ، كله على درجة واحدة من الصواب أو من الزيف. مقابل كل ذلك فى العصر الذى نحن فيه لابد من تأكيد الإنسان، الحقيقة. الحقيقة جاهزة يحتكرها عدد من الناس، من القيادين. الحقيقة يبحث عنها البشر متعاونين معاً ليحققوها، ليصلوا إليها..

- لنتكلم عن مسألة البحث هذه، من هنا، من الممكن أن نحترم مفهوم النسبية فى الحقيقة.

* نسبية الحقيقة بمعنى أن كل وجهات النظر متساوية، وأنه لا يوجد خطأ ولا يوجد صواب، فهذا الموقف شاذ..

- إذا كانت هذه النسبية مسبوقة أساسا بالبحث فهى، إذا شئنا الدقة، أن كل حقيقة هى وجهة نظر صحيحة.

* فى النهاية سنصل إلى أنه لا توجد أى حقيقة.

- لايمكن أن يكون هذا إلا بإجماع..

* من يُجْمِع؟

- إذن فلن تتحقق هذه النسبية العدمية، هى تتحقق فى ضوء السلوك، الشركات العابرة للقارات، سياسة الاستعمار.

* هذه النسبوية تعنى أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف شيئًا، وأن كل معرفته قد تكون زائفة، وهى بالنسبة لى ليست صحيحة إلا بالنسبة للفرد. أنا لا أقصد اليقين أو الإطلاق ولكن أقصد أن كل لحظة من هذه الحقائق النسبية تتراكم، تؤدى إلى حقيقة أكثر اقترابًا، أوفر حقيقةً، أشمل، إن مسيرة الإنسان المعرفية مسيرة صاعدة. العالم حقق أشياء، وهو قابل للتصويب، قابل للإضافة، أما اعتبار أن العلم مثل القصة أو الرواية يحكونها عن الجسيمات مثلاً (!) طبعاً، الموقف العملى فى عالم يستطيع الآن أن يدقق تدقيقاً شديداً وأن يسيطر على الطبيعة بهذا القدر الكبير، وأن ينتج مواداً جديدة وأن وأن.... كل هذا طريق صاعد وليس هو الحقيقة المطلقة، ولكن هناك تقدماً، إضافاتٍ، تطوراً..

- بمعنى آخر، ما يستحق أن يُشدد عليه وأن نلتفت إلى غيابه هى مسألة الغائية والتى بدأت تجلياتها تظهر على مستوى الأدب أيضًا وعلى مستوى الفنون....

* ماذا تقصد بالغائية؟

- إنها ما يجتهد المبدع - فى سياق الأدب - لأن يخلفه على أذهاننا، على حد تعبير «ميشو»، بعدما ينتهى.. هذه الجزئية بهتت أو توارت إلى حد كبير مثلاً - فى سباق التسلح، وهو ليس بعيدًا عنا، أن ترسانة إحدى الدول تستطيع أن تحطم الأرض أربع عشرة مرة..

* من قال إن هذا فاقدُ الغائية؟ الغائية هى الربح، شركات السلاح تربح سواء أكان هناك عدوٌ تحاربه أو عدوٌ تخترقه أو استعدادات إلى شيء. كان فى السابق يحاربون الاتحاد السوفيتى أو مايسمى بالمنظومة الاشتراكية، الآن. هل كف التسلح عن أن يكون منتجًا شديد الضخامة؟ التسلح له غائية هى زيادة ربح الشركات..

- أنا أقول إن هذه.. صورة فاضحة..

* من قال إنه لاتوجد رأسمالية غائيتها الربح والمزيد من الربح والقرصنة وأكل المال.. هذه غائية.

- الاقتصاد الآن - فى ظنى - يقوم على اللعب. ليس الربح فى ذاته هو الغائية، لكن استمرار الدور العدمى فى حد ذاته.

* هناك المؤشرات اليومية التى يحسبون بها الصعود والهبوط فى الأسهم، وأعينهم مشدودة على مؤشرات الزيادة والانخفاض، هى لعبة، لكنها كالمقامرة، يلعبون ولكن هناك الرهان، الرهان على ماذا؟ الرهان على المزيد من الأرباح البشعة التى لم يسبق لها مثيل. الغائية دائماً مستمرة، لكن علينا أن نحدد أىّ غائية.

- مررت فى ثنايا بعض الإجابات على تحولات أو مراحل النقد العربى..

* المسرح النقدى متعدد. هناك النقد القديم الذى يدرس النصوص دراسة بلاغية أدبية ويدرس النثر والشعر من وجهة نظر كلاسيكية، وهناك النقد البنيوىّ لدى مَنْ يعتقدون أنه النقد العلمىّ الذى لا يأتيه الباطل.. وأكثر النظريات المترجمة أو الكتب النقدية تقوم على البنيوية، وقد مسّت عدداً من النقاد العرب والنقاد المصريين بطبيعة الحال. وهناك - منذ زمنٍ طويل - تأثير النقد الجديد الأنجلو أمريكى عند رشاد رشدى وتلامذته، ثم جاءت الشكلانية الروسية وأثرت، ولا يزال كثير من النقاد يستخدمون بعض مصطلحاتها وبعض مناهجها، وهناك النقد الاجتماعىّ.. هناك تعدد فى النظريات، ولكننى أعتقد أن النقد الاجتماعى يستطيع أن يستوعب كثير جداً من الإنجازات الجزئية للمدارس المختلفة. فلا نستطيع أن نقول إن الشكلانية - مثلاً - كانت عقيمة تماماً وأنها لم تؤدِ إلى استفسارات فى قضايا مهمة، لكنها جعلتها مطلقة. النقد الجديد قدم بعض الإسهامات، النقد اللغوى مفيد جداً فى فهم أشياء ميكروسكوبية بالنسبة للبنة الأدبية. أعتقد أن النقد الاجتماعىّ - لأن اللغة ظاهرة اجتماعية والشكل اجتماعىّ أيضاً - يستطيع لا أن يكون حاصل جمع هذه الأشياء ولا أن يقوم بمصالحة تلفيقية بين كل هذه المدارس وكل هذه الاتجاهات ولكنه يستطيع أن يقدم تركيبًا يخصص لكل مدرسة إنجازاتها؛ لأن النقد الاجتماعىّ، بحكم أنه اجتماعىّ، لا يقف عند المضمون ولا يقف عند الشكل ولايقف عند اللغة، ويستطيع أن يتخلص من ضيق الأفق أو من التجزىء الخاص بهذه المدارس؛ ليقدم تركيبًا يستطيع أن يستخدم تفاعل أجهزة نقدية وتفاعل مصطلحات مفيدة قدمتها المدارس المختلفة لتعميق الإجراءات النقدية والتقنيات النقدية.

- هناك سؤال يخص ارتباط العمل النقدىّ بالعمل السياسىّ عند كثير من نقادنا، فعندما ضُرب المشروع السياسىّ بالأحزاب الهَيكلية عند المشتغلين بالسياسة وحتى عند الحركيين، ضُرب المشروع النقدى بالتبعية!

* كانت السياسة - بشكل عام - سيئة جداً، كان العمل السياسى يقف عند شعار، عند برنامج جزئى جداً. السياسة هى فن من الفنون الكبرى، فن المصير الإنسانى، طبعاً، لاتمارس السياسة الحزبية على هذا المستوى الرفيع. كانت تمارس على مستوى إدارىّ بيروقراطىّ تجارىّ، لكن السياسة، التى قال عنها نابليون إنها «قَدَر فى هذا العصر»، إعادة تشكيل مصير البشر، التحكم فيه، تغييره، هذا المعمار للعالم وللإنسان، كيف يستطيع أىّ أديب أن يتجاهله؟ إنه يصبح أديبًا سطحيًا جداً، ضيّق النظر جداً. السياسة بهذا المعنى: «تشكيل المصير»، لا يعمل به حزبيون وحدهم. إنه مشاركة البشر فى رسم مصيرهم وتحديد أهدافهم وإعادة خلق قدراتهم الإنسانية وإبداعها من جديد. السياسة بهذا المعنى، لم تكن تمارس، كان يمارس مسخ مشوه لها. أشعار ببغاوية، جمل محفوظة عن الجماهير الشعبية.. الطبقة العاملة.. البروليتاريا.. الشعوب.. أعداء الشعوب.. كل هذه الألفاظ يجب ردُّ الاعتبار إليها، لأنها كانت سطحية، ولم تكن تعنى شيئاً، وكانت ببغاوية. فحينما خمد هذا النوع

من السياسة، وكان لابد أن يُهزَم، لأنه سياسة رديئة، ليس فنًا رديئًا فقط، الذى يقوم على هذه السياسة، ولكنه فى المحل الأول سياسة رديئة جداً بالمعنى العميق لكلمة سياسة. الإنسان حيوان سياسىّ. جزء من صميم تركيب الإنسان وطبيعته. فكان فى النقد وفى الأدب أيضاً، بعد أن تُبحّ الأصوات عبثًا وبعد أن يُهْزَم هذا الشكل القمىء الذى كان لابد أن يُهْزَم فطبيعىٌ أن يكون ردُ فعلٍ سىء جداً على السياسة عموماً. لا يوجد أدب أو فن - فى العالم - عظيم لم يكن سياسيًا. ليست المشكلة فى الفن السياسىّ أن يناقش قضية الدولة والأحزاب.

كان معظم النقاد السياسيين يمارسون النقد فى أحوال كثيرة، كان النقد بديلا للعمل السياسىّ؛ لأن العمل السياسىّ كان محرّمًا، لكن كان مسموحاً أن تكتب مقالا فى النقد.

- وهذا هو ما أريد أن أشير إليه، لم يحدث تراكم فى الإنتاج النقدىّ، ولم يحدث - مع احترامى ،لمعاناة النقاد فى مواجهة القمع، تكريس وتربية حقيقية لكوادر من شأنها أن تواصل..

* كانت الكتابة النقدية تناقش السياسة بمعناها العميق. لفترات طويلة كان النقد - مثلا - عند **دافيلينسكى** فى روسيا نقداً رفيعًا وسياسة رفيعة. **ميخائوف** - مثلاً - كان ناقداً سياسيًا، ومع ذلك كانت كتاباته ودراساته، النقدية عميقة جداً. فلستُ من أنصار الأدب الذى ليس إلا أدباً، أو السياسة التى معناها حزبية إدارية إجرائية فقط. لكن، بالمعنى الأوسع للسياسة، وبالمعنى الدقيق للأدب، من أروع الأعمال التى كُتبت فى تاريخ الإنسانية، من ،الحرب والسلام، إلى ،الإلياذة، إلى أعمال شكسبير، السياسية التاريخية.. هنا، لم يكن المقصود بالسياسة اللحظة المحددة، التكتيكات، الشعارات المرحلية، كانت السياسة هنا الوضع البشرى، مصير الإنسان. لا يخضع الناس الآن الأعمال الأدبية التى تعرّضت للسياسة كالحرب والسلام - مثلا - لقراءتها من منطلق رؤية العلاقة بين القيصرية الروسية ونابليون بونابرت، لا يعنينا هذا.

- والعمل السياسى الذى مارسه نقادنا ؟!

* العمل السياسىّ فى حدا ذاته عمل تكتيكىّ جزئىّ، ليس هو الذى يُحسب فى تاريخ النقد الأدبىّ.

- هذا المركّب من الناقد والسياسىّ معًا الذى لم يراكم!

* مَنْ قال ذلك؟ لنأخذ - مثلاً - كتاباً هوجم أشد الهجوم ،فى الثقافة المصرية، لـ **محمود العالم**، هذا الكتاب ترك أثراً عميقاً جداً على الأدباء والشعراء والنقاد والقراء وراكم مفاهيم نقدية مهمة جداً، فى الشعر والرواية، بالرغم من اختلافك مع أشياء كثيرة فيه. فاعتبار أن السياسة والنقد أو السياسة والأدب بمثابة صلّب ونار لايجتمعان، أمر غير صحيح. ■

كريم عبدالسلام




Selim 94

حـــــوار

قا فى سن السابعة عشرة، تركت برناديت ريشار أهلها فى سويسرا بدون علم أحد، وسافرت إلى فرنسا لتلتحق بحركة مايو ٦٨. كانت هذه هى أول رحلة ذات أثر كبير فى تشكيل وجدانها وأفكارها، تلك الفتاة التى طبعت هذه الحركة شخصيتها فيما بعد، وكانت فى الوقت ذاته منطلقًا لهاجس لم تشف منه أبداً: هاجس الرحيل الدائم والحياة على سفر. لاتبحث برناديت ريشار- الروائية وكاتبة المسرح السويسرية- عن الجنة المفقودة من خلال السفر، بقدر ماتحاول الانعتاق من أسر «الكارت بوستال المصمت» الذى تمثله سويسرا فى رأيها مثلما أخبرتنى فى معرض الحديث «السويسريون يضعون أموالهم ومجوهراتهم ولوحاتهم الثمينة فى البنوك، غير أننى أعتقد أنهم يضعون فيها أيضًا مشاعرهم بل وحياتهم». بالسفر، تحاول برناديت أن تلتحم بالبشر، بالأماكن. تجوب الشوارع والحارات، تحب، وتفتقد، وتتجاوز، تنفعل وتستغرق فى التأمل. باختصار، تنتمى وتتفاعل مع حياتها التى لاتتحقق إلا بالاغتراب.

ولدت برناديت ريشار فى أول مايو ١٩٥١. هكذا تضحك كطفلة وحيدة ساخرة من نفسها ومن العالم وتخبرنى: «كل العالم يحتفل معى! أليس الأول من مايو عيداً رسمياً فى العالم أجمع!..»

تخرجت من كلية التجارة، وحصلت على دبلوم فى المكتبات، كما درست علم النجوم والفلك، وتعمل منذ عام ١٩٨١ كصحفية حرة متخصصة فى الأدب والفن التشكيلى.

صدر لبرناديت ريشار أكثر من ١٢ كتاب مابين رواية ومسرحية ومجموعة قصصية، بالإضافة إلى الدراسات النقدية المطوّلة التى صدّرت بها كتالوجات العديد من فنانى سويسرا التشكيليين. كما أن لها تحت الطبع الآن ثلاث كتب أخرى. غير العديد من القصص والقراءات النقدية التى نشرت لها فى مجلات عديدة متخصصة بالأدب، والندوات والمؤتمرات التى شاركت فيها، ذلك غير المنح والجوائز التى حصلت عليها، ومنها جائزة اللجنة الفرنسية للأدب فى «برن» عام ١٩٨٤ وعام ١٩٩٠

قضت الصحفية والكاتبة السويسرية برناديت ريشار الثلاثة أشهر الأخيرة فى القاهرة، لتكتب أحدث رواياتها. وكان لى شرف مقابلتها والتحاور معها. تلك الكاتبة التى تكاد تكون قد جابت بلاد العالم أجمع، مغامرة بنفسها وحياتها، وسط لغات كثيرة، هى، التى لاتتحدث إلا الفرنسية.

ـ: حدثينا عن الأدب السويسرى:

*: من الصعب الحديث عن الأدب السويسرى بصفة عامة، لأن هناك أربع لغات فى سويسرا، لذلك يمكننا أن نقول إنه هناك أربع ثقافات مختلفة. أما عن سويسرا الناطقة بالفرنسية، فمنذ بضعة أعوام، انتشرت فيها روايات لكُتاب شباب قليلة القيمة. غالباً ماتقتصر رواياتهم على الكتابة عن الذات، كتابة ليس لها أى قيمة أدبية. إنهم لايبحثون حول الكتابة، ولايشتغلون على النص الذى أنتجوه، أصبح تأليف كتاب مجرد موضة هنا فى الغرب... الغالبية تنشر كتاباً واحداً ثم تختفى، أما عن النساء، فيمكننا أن نقول أن غالبيتهن يحترفن عملا آخر أو يكنّ ربات بيوت. لايوجد فى سويسرا المتحدثة بالفرنسية إلا كاتب أو اثنين يكسبون عيشهم من خلال كتاباتهم، أما الباقون فمضطرون لكسب العيش بعمل آخر إلى جانب الكتابة.

ـ: ماهو موقع الرواية السويسرية بالنسبة للرواية العالمية؟ ومن هم أهم كتابها وفى أى لغة يكتبون؟

*: الرواية السويسرية نادراً مايُعرف عنها شىء فى الخارج. غير أنه هناك اختلافاً بيّنًا مثلاً بين الرواية المكتوبة بالفرنسية فى سويسرا، والمكتوبة بالألمانية. هذه الأخيرة قريبة جداً مما يُكتب فى ألمانيا، بينما الأولى بعيدة جداً عما يُكتب فى فرنسا: فقد بقيت ذات طابع قروى، ولم تقتفِ أبداً أثر التيارات التى ظهرت فى فرنسا كتيار «الرواية الجديدة» مثلا. إنها بالأحرى روايات لا شخصية لها، منغلقة على محيطها، لاتثير غير مشكلات شخصية. ليست الرواية السويسرية الفرانكفونية مفتوحة على أحداث العالم. أما عن اللغتين الأخريين: الإيطالية، والرومانشية (وهى اللغة الرابعة فى سويسرا، وهى قريبة من الرومانية وإن كانت لغة

مع

برناديت ريشار

المغتربة بامتياز

من الواقعية إلى الواقعية السحرية

مختلفة عنها)، فوضعهما أكثر هشاشة مازال، والكتاب ليسوا معروفين إلا داخل المنطقة التى يتحدثون بلغتها.

أما عن كتاب سويسرا المتميزين، فإنهم من المنطقة المتحدثة بالألمانية، مثل «فريدريش دورنمات»، و«ماكس فريش»، وكليهما متوفى. ليست هناك صحوة أدبية حتى الآن من بعدهما. أما فى المنطقة الفرنسية هناك «جاك شيس»، الكاتب الكلاسيكى الوحيد المعروف، وقد نشر كل أعماله فى فرنسا، وحصل على العديد من الجوائز الأدبية المهمة. وبين الأكثر شباباً منه هناك، جان - مارك لوفى، (الذى سيتم عامه الخمسين قريبا)، الذى يقرأه السويسريون نادراً لأن بساطة كتابته تخلخل توازنهم المعتاد. تبقى حالة «أجوتا كريستوف»، وهى كاتبة من أصل مجرى لاجئة فى سويسرا وتكتب بالفرنسية. إنها الكاتبة «السويسرية» الوحيدة التى ترجمت أعمالها إلى أكثر من عشرين لغة، والتى حققت نجاحًا لايقارن. كتابتها مختلفة، شديدة الخفاف، مقلصة إلى الأساسى. إنها لاتكتب مطلقًا مثلما يكتب الكتاب السويسريون الآخرون.

- : *هل الرواية فى سويسرا متقدمة عن القصة القصيرة أو العكس؟*

*: هناك القليل من كتاب القصة فى سويسرا حتى إن الرواية وحدها هى التى تؤخذ فى الاعتبار السويسريون قليلو الرغبة فى قراءة القصة القصيرة. أعتقد أنهم يفضلون قراءة الرواية التى تسمح لهم بالبقاء أكثر وقت ممكن جالسين على مقاعدهم!

- : *وماهو موقع الشعر فى سويسرا؟*

*: هناك بعض الشعراد الممتازين فى سويسرا، فى الثقافات الأربعة... مع الأسف، تقريباً لايقرأ أعمالهم أحد.

- : *هل تنعكس الحياة السياسية فى سويسرا على الأدب عمومًا؟ وفى كتاباتك على وجه الخصوص*

*: دائما، أبقت سويسرا نفسها بعيدة عن الصراعات العالمية، فاكتفى كتابها إذن بأن يكتبوا «فى الدرة»... ومن جهة أخرى، مثلما أخبرتك من قبل، إنهم قليلو الاهتمام بالأوضاع السياسية، ما لم تكن سويسرا منخرطة فيها. غير أنه منذ عشرين عامًا رغبت منطقة متحدثة بالفرنسية - واسمها «الجورا» - فى الانفصال عن المقاطعة الألمانية التى كانت تنتمى لها. فى هذه اللحظة، انفعل شعراء هذه المنطقة بالأمر. حالياً، يصطدم سويسرا بذاكرتها عن حربها الأخيرة... من المحتمل أن يؤثر ذلك على الرواية فى السنوات اللاحقة. أما عن نفسى، فإن «المسألة السويسرية»، تظهر مجازياً فى كتبى. بمعنى إننى أتحدث عن معاناة بلد منغلق على نفسه، وعازلا نفسه حتى داخل أوروبا.

- : *هل يوجد فى سويسرا نقدٌ يليق بهذه التسمية؟*

*: منذ الثلاثينيات من هذا القرن والنقد السويسرى فى أيدى أساتذة الجامعة المنغلقين على أنفسهم لدرجة متطرفة، والذين لم يكن لهم أية علاقة بتيارات النقد فى الخارج، كالبنيوية مثلا.. كان نقداً منعزلا مثله مثل سويسرا. ومنذ أكثر من عشر سنوات بدأت إعادة النظر فى هذا الحطام البشرى (النقاد الأكاديميين)، وحالياً عادة مايتولى أمر النقد صحفيون محترفون، أو كتّاب هم فى الوقت ذاته صحفيون. حتى رؤساء التحرير أنفسهم صاروا يفضلون أن ينتمى النقد إلى ممتهنى الكتابة.

-: *تقولين أنك كاتبة خارجة عن النموذج السويسرى السائد للكتاب، فما الذى تعنينه بهذا القول؟*

* : منذ أكثر من ١٢ سنة وجدت نفسى أمام اختيارين: إما أن أحقق مركزاً فى الصحافة أو أن أتعامل مع الكتابة بجدية، بمعنى أن أعمل فى الصحافة نصف الوقت لكى يكون عندى الوقت الكافى للكتابة. اخترت أن أكتب، وهو أمر نادر، فالسويسريون خوافون، يحرصون كثيراً على الأمان المادى إننى أكسب عيشى هناك لا أكثر. وما إن أشرع فى تأليف كتاب إلاّ وأسافر. فى أغلب الأحيان أكتب فى إيطاليا، كندا أو فرنسا، والغريب أننى أكتشف عندما أعاود قراءة كتبى، أننى مأخوذة بمصر.

كـتـابتى خـارجـة عن النمـوذج من حـيث التيمات التى تتناولها ـ فأنا أتحدث دائماً عن الخارج ـ بالأسلوب الأكثر بساطة، وبأننى لا أتناول قضايا سويسرا إلا بصورة مجازية. ثم إنهم لايتلقون أعمالى بحفاوة فى سويسرا، غير أن تلقى أعمالى كبير فى فرنسا والكيبيك بكندا. يقدر الإيطاليون أيضاً كتابتى، لقرابتها من الواقعية السحرية الإيطالية.

ـ : لماذا لايمكنك الكتابة فى سويسرا؟ وبأى معنى أنت مأخوذة بمصر؟ ومارأيك فى الأدب المصرى؟

* : سويسرا بلد «مطهَّرة»، تطهير كامل... وبعكس مصر، كل شىء فيها نظيف، لايعبر فيها أحد عن مشاعر سوى السلوك الحسن وحقارة الرفاهية الغربية. بالنسبة لى، هذا شىء ضد الحواس، يعانى خيالى التجمد داخل هذا الإطار السويسرى، أما فى مصر... فقد جئت إليها أول مرة عام ١٩٨٤، كسائحة. فى ذلك الوقت، كنت عاجزة عن إنهاء روايتى الثانية... وياللغرابة، استطعت إتمامها فى وادى النيل. بعد عامين، عدتُ مرة أخرى. وبالتدريج، اكتشفتُ أننى غالبًا ماأتحدث عن موضوعات متعلقة بمصر فى قصصى القصيرة. أما عن الأدب المصرى، فعلى أولاً أن أقول أن القليل من الكتاب مازالوا، هم المترجمون إلى الفرنسية. أقدِّر بالطبع أعمال **نجيب محفوظ**، الذى يعرف كيف يحكى جزءاً من تاريخ بلاده. فبالنسبة لنا، نحن الغربيين، كاتب مثله يجعلنا نستغرق فى عالم مجهول بالنسبة لنا. أحببت قصص **إدوار الخراط** لطريقته الحالكة فى رسم الشخصيات داخل الديكور، هو بالنسبة لنا كاتب صعب. كذلك أجواء كتابة **محمد البساطى** أثرت فىَّ بشدة، وأيضًا الطريقة التى تتحدث بها **لطيفة الزيات** عن مصر. ويمكننى أن أقول إننى عشقت كتابتها وعالم **محمد مستجاب** حتى إننى أسرعت بتقديمه لقراء الجريدة التى أعمل بها. وبفضل أصدقاء تفضلوا بأن يترجموا لى بعض الشعراء الشبان المصريين، اكتشفت هنا منبع مذهل لكتابة ذات ميل سيريالى لم أكن أتوقع أن أجده هنا.



برناديت ريشار

ـ : منذ متى، ولماذا تكتبين؟

* : بدأت الكتابة لجرائد خاصة بالطلبة فى سن ١٢ سنة. كتبت قصصاً كثيرة، بين سن ١٦ و ١٩ سنة لجريدة يومية. ثم أصاب العائلة حدث مؤسف توقفت بعده عن الكتابة لمدة عشر سنوات. لكننى عدت بعدها مرة أخرى... لاأعرف لماذا... الكتابة كالشرب والأكل والنوم والحب والتنفس. لاأستطيع التوقف عن ممارستها. بالفعل فقد كنت أكتب حتى بلغت الثامنة والعشرين من عمرى، ولكن فى السر وبعيداً عن النشر، وفجأة جعلتنى رحلة إلى أمريكا اللاتينية أدرك أنه لزاماً علىَّ أن أجعل الكتابة مهنتى. وبالفعل، عند العودة من هذه الرحلة استغرقت حقاً فى الكتابة الأدبية، فقد كسرت المواجهة مع هنود أمريكا الجنوبية بداخلى الصدفة التى كانت تمنعنى من التفكير «أديبا»، عندما أكتب، عند عودتى، فهمت أنه علىَّ أن أتعلم كيف أكتب، وليس أن أترك للحبر أن يتسال على الورق.

ـ : مـاذا تتناول كـتـابتك من موضوعات، وأى أسلوب تتبنينه؟

* : فى البداية كنت منتمية لتيار الكتابة النسائية. كان الأمر يتعلق بمنحى واقعى، وفى عام ١٩٨٥ حصلت على منحة لباريس لمدة عام، منذ ذلك الحين، تغيرت كتابتى، أصبحت أكثر ميلا للخيال. بعد باريس عشت لفترة فى إيطاليا، تعرفين، هذا الشعور بأنك تعيشين بين الحلم والواقع، كأنما بجانب أمور الحياة اليومية العادية، هناك جانب حلمى يظهر موازيًا للحقيقة الملموسة، كان أول كتابين لى جادين وشديدى الظلمة، شديدى التشاؤم، ومنذ عام ١٩٨٨، بينما كنت فى إيطاليا، بقيت نبرتى مظلمة، لكنها اختلطت بالسخرية وببعض لمحات الواقعية السحرية. وآخر روايتين منشورتين لى يتسمان بالتهكم المتطرف، حتى ذلك الحين، اشتغلت كثير على الأسلوب، كنت أبحث عن جماليات الكلمات والجمل. أما الآن، فكتابتى تأخذ منعطفًا جديداً: ففى الرواية التى كتبتها فى مصر، وكذلك المجموعة القصصية التى أنهيتها فى القاهرة، اعتمدت بناءً يسير فى خط مستقيم، بلا سخرية، بلا تبنّى لأسلوب بعينه، فأنا أبحث عن البساطة والدقة.

ـ : تكتبين الرواية، القصة، والمسرح، لماذا تتبنين كل هذه الأشكال من الكتابة؟

* : لنعتبره فضولاً أدبيًا ربما أيضًا فضولاً مرتبطاً بكونى صحفية. فالكتابة الصحفية شىء وكتابة الرواية شىء آخر، والقصة شىء ثالث، أما عن الكتابة للمسرح فأنا لست مغرمة بها على وجه الخصوص، لكن صديقة لى تعمل بالإخراج المسرحى طلبت منى ذات يوم، أن أكتب لها مسرحية لثمانى ممثلات! كان ذلك تحدياً كبيراً بالنسبة لى يغرينى على أن أواجهه! منذ ذلك الحين، أصبحت أهتم بالمسرح، إنه تمرين صعب لكاتب روائى أن يمارس الكتابة المسرحية.

ـ : تكتبين أيضًا قراءات نقدية عن الفن التشكيلى...

* : نعم إننى أعشق الفن التشكيلى، إنه جانب الكتابة الأصعب فى تناوله. تناول لوحة بدون خيانتها وبدون خيانة كتابتى أيضًا، يمثل لى توازنًا من الصعب الحفاظ عليه، لم أعد أستطيع التخلى عن العمل مع التشكيليين منذ أن اعتده. فعلاقة الصورة/ الكلمة تهب الكاتب مناوياً لكتابته، إنها إعادة نظر مستمرة.

ـ : *هل تأثر أسلوبك فى الكتابة الأدبية بعلاقتك الوطيدة بالفن التشكيلى؟*

* : سؤال جيد لم أسأله لنفسى أبداً! فى الحقيقة لا، لم يؤثر الفن التشكيلى أبداً على كتابتى، لأنهما فى رأسى، شكلان من الإبداع متكاملان، لكنهما منفصلان تمامًا. بهرنى الفن التجريدى كثيرا حتى «الواقعية الجديدة» فى الستينيات، بعد ذلك، غرق الفن فى المذهب التصورى الذى أعجبنى فى البداية، لكننى الآن أعتقد أن عملية الإبداع الفنى قد توقفت وأخذت تكرر نفسها. أنا أيضاً أتردد على قاعات المعارض بوصفى صحفية، مما يسمح لى فى بعض الأحيان باكتشاف رسامين يخلقون انفعالا مكثفاً. فى العادة، آخذ فى التواصل معه، وهكذا غالباً ماتتم كتابتى عنهم. بين ١٩٨٦ ـ ١٩٨٧، حصلت على منحة كتابة فى باريس، فى «المدينة الدولية للفنون» التى تتلقى فنانين من جميع بلدان العالم. كان هناك دخولى الحقيقى لعالم الفنانين، الذين كانوا أيضًا جيرانى!

ـ : *تسافرين كثيراً.. ماذا يمثل السفر بالنسبة لك؟*

* : يمكننى أن أقول إن السفر هو الكتابة، بما أن الأثنين متواكبان عندى دائمًا. مثلما شرحت لك عند حديثى عن أمريكا اللاتينية التى ألهمتنى الرغبة فى الكتابة. أنا لاأكتب كتابة أدبية إلاَّ وأنا على سفر.

ـ : *لماذا اخترت القاهرة لتكتبى فيها هذه المرة؟*

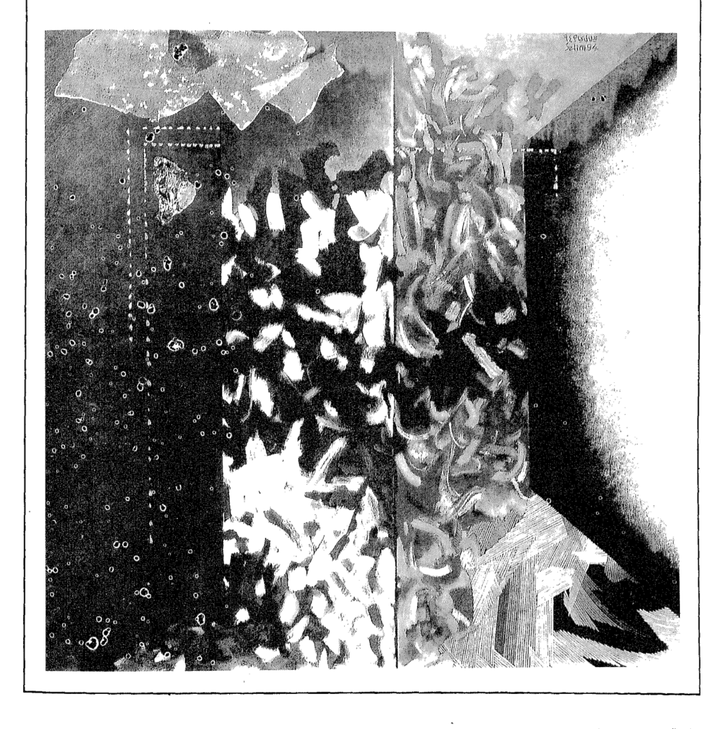
*: عندما زرت مصر للمرة الأولى، كرهت القاهرة، برغم أننى أحس بداخلى أننى امرأة مدنية. فى كل مكان فى العالم، تأسرنى المدن، غير أننى كنت أرغب فى أن أعرف سبب كرهى لهذه المدينة، فى أبريل الماضى، عرضت علىّ إحدى صديقاتى أن أسافر إلى مصر عند أختها التى تسكن فى الفيوم، اغتنمت هذه الفرصة لأفهم طبيعة طرحى للقاهرة.... غير أننى، ياللعجب، اكتشفت هذه المرة ما وراء الديكور... رأيت ما لم أكن رأيته عام ١٩٨٤ و١٩٨٦ ... القاهرة مدينة متوحشة، تعيش بين الحلم والكابوس... لم أكن رأيت منها سوى الكابوس! وما إن اكتشفت الحلم، إلاّ وقررت أن آتى إلى هنا لأكتب فقد ألهمتنى كثيراً.. لأننى لم أكتب بهذه الغزارة فى وقت قليل إلا هنا! ثم رحلة أبريل تلك، كتبت صفحة خاصة فى جريدة يومية فى سويسرا عن القاهرة.. وبينما كنت أكتب هذه الصفحة، أدركت أنه علىّ أن أعود لأكتب فى القاهرة، ، كأن الأمر جليًا بالنسبة لى. من جهة أخرى، لكن هذه حكاية أخرى، أنا تعلمت علم الفلك والنجوم. والقاهرة مدينة مولودة تحت تأثير كوكب المريخ. وهذه السنة، كوكب المريخ مهم جداً فى طالعى السنوى... شعرت بجدية فى داخلى بعلاقةوثيقة بين هذه المدينة وبينى.

ـ : *لماذا درست علم النجوم؟ وماتأثير ذلك على كتابتك؟*

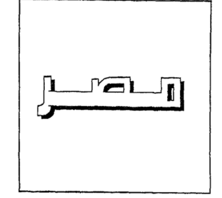
*: إنها قصة قديمة فى عائلتى: فجدتى كانت تفتح الكوتشينة، وهى موهبة أورثتنى إياها، وكانت أمى مهتمة بعلم النجوم... ذات يوم، عرضت علىّ عالمة نجوم كنت أتردد عليها من وقت لآخر، عرضت علىّ أن أتتلمذ على يدها، لأنها، ولأسباب شخصية، كانت تقترب من التوقف عن ممارسة علمها... وكانت تبحث عن أحد يخلفها. يجلب لى علم النجوم معرفة دقيقة عن الآخرين. زيادة على ذلك، يمكننا تحدى مايخبرنا به، لكنه فى النهاية لايخطئ أبداً... وأخيراً، تصبح المسألة مجرد لعبة! أما السويسريون، الذين لايتمتعون بروح اللعب، لايفهمون أنه بإمكانى أن أكون صحفية وعالمة نجوم فى الوقت ذاته!

أما عن تأثير علم النجوم على كتابتى، فهو لاشىء بالمرة. مثله مثل الفن التشكيلى... قد يجعلك هذا تعتقدين أننى أعانى من ازدواج حاد فى الشخصية، لأننى أحفظ فى رأسى أدراجاً صغيرة منفصلة تماما عن بعضها البعض، وأفتح كل منها عند الحاجة... الكتابة فى إحداها، الفن التشكيلى فى الآخر، علم النجوم فى الثالث، والعشاق فى الدرج الرابع! ■

هدى حسين




الإشارات والتنبيهات



الميزانكادر السينمائى
مقابل الميزانسين المسرحى

فلأهمية هذه الدراسة التى تتعرض لأول مرة لموضوع الميزانكادر السينمائى، والتى كتبها د. مدكور ثابت كمقدمة لترجمة كتاب «الكادراج السينمائى» تأليف دومينيك فيلان المونتيرة والأستاذة بجامعة باريس ٨، والذى ترجمه شحات صادق ويصدر قريباً ضمن إصدارات أكاديمية الفنون، وباستئذان خاص من صاحب الدراسة، تنشر مجلة «القاهرة» الدراسة إهتماماً منها بفن السينما ولغاته الجمالية المتعددة.

(القاهرة)

مصطلح «كادراج» هو من أصل لغوى فرنسى على نفس وزن مصطلحات سينمائية أخرى معروفة مثل: مونتاج - مكساج - دوبلاج، تروكاج، والتى أصبحت شائعة بنفس أصلها اللغوى، سواء فى مصر أو غالبية بلاد العالم، كما أصبح مفهوم كل منها والوظيفة التى يشير إليها واضحا لدى المتخصصين والنقاد والهواة على حد سواء، إذ أن كل منها يعنى عمل أو صنع تخصص سينمائى ما متضمن فى الفعل أو الاسم المشتقه منه المصطلح، فما هو العمل أو الصنع السينمائى الذى يشير إليه اشتقاق مصطلح «كادراج» وهو غير شائع الاستعمال أو الوضوح بين غالبية المتخصصين؟ (رغم أن هناك العديد مثله من حيث عدم الشيوع، انظر مثلا مقدمتنا لمقال آيزنشتين عن «التيباج»).

وبصدد التعرض للأصل المشتق منه مصطلح كادراج «ألا وهو «كادر» ، تقول مؤلفة كتاب «الكادراج السينمائى» إن تعريف الكادر يرجع إلى العمارة، ألم يعرف بعض المعماريين علمهم بأنه فن يخضع الكادرات لقطعة من الأرض، فالحائط كادر يفصل، والنافذة كادر ينتقى فى مجموع العمل المعمارى. لكننا من ناحيتنا إذا عدنا لمعنى الكلمة الفرنسية «كادر» Cadre وجدناها تعنى «إطار».. فإذا كان الكادر عندنا هنا - فى الحالة السينمائية يشير إلى «إطار» فإنه (إطار الصورة) ، وبالتالى يمكننا أن نعود ونتساءل: أى صنع أو عمل تخصصى هذا المنصب على إطار الصورة؟.. أى ما هذا الصنع أو العمل التخصصى المعنى بالكادراج السينمائى؟ ذلك هو السؤال المدخل فى التقديم لهذا الكتاب الذى يحمل نفس الاسم مباشرة.

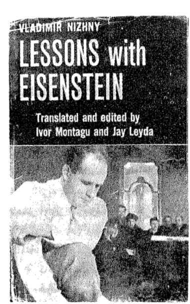
ولاستهلال الإجابة نبدأ التنويه إلى معلومة هامة قد يعرفها قلة وتغيب عن كثرة، وهى المعلومة المتعلقة بأن مصطلح الميزانسين Mise -en- Scéne فى المسرح ليس هو نفسه فى السينما، ومن ثم لا يمكن أن يحمل مقابله السينمائى نفس الاسم، ليس فقط بسبب التمايز «التقنى» و «المهنى» بين الفنين، ولكن أيضاً بسبب التمايز الجمالى بينهما، وهو ما دفع إلى الوجود السينمائى مصطلحاً متمايزاً بدوره هو «الميزانكادر» Mise - en - Cadre فى مقابل الميزانسين.. وقد نعثر على العديد من المرادفات للميزانكادر، مثل الميزانشوت Mise - en - Shot فى الترجمة الانجليزية التى قدمها جاى ليدا عبر ترجمته لكتاب آيزنشتين «دروس مع آيزنشتين» (*) ... حيث يبرز التمايز بين الفنين من حيث مقتضيات تشكيل الحركة والمرئيات والصوتيات فى كل منهما، فمن البديهى مثلا أن العمل داخل إطار ثابت لمنصة المسرح، يختلف عن العمل داخل سياق من تتابع اللقطات المختلفة الأحجام والزوايا وكل ما يتيحه فن المونتاج من تفرد فى طبيعة السرد السينمائى، وبما يقتضى هذا التمايز الاصطلاحى بين كل من (الميزانسين) و (الميزانكادر) / (الميزانشوت) ولكن... لأن ثقافة المسرح فى مصر - بل وفى العالم طبعاً - هى الأسبق، لذا فقد ساد الاصطلاح عن «الميزانسين» لدى الممارسة العملية سواء فى المسرح أو فى السينما، رغم التمايز الذى يلزمنا باصطلاح متمايز، وبينما سعت ثقافة السينما فى العالم دائماً وراء الإبداع النظرى لخصوصية فن الفيلم، حيث استخدمت هناك المصطلحات السينمائية المقابلة للميزانسين المسرحى مثل «الميزانكادر» أو «الميزانشوت» بل والكادراج، إلا أن ذلك ما تأخر لدينا فى مصر، لأسباب عديدة على رأسها الافتقار إلى ثراء الإبداع التنظيرى فى مجال السينما وخصوصيتها، مما كرس استمرار العمل السينمائى ضمن أعراف الموروث المسرحى نظرياً، بل ومهنياً، حتى أنه باستثناء مصطلح «الديكوباج» ينعدم تقريباً أن نلتقى بمحترف سينمائى قد يتحدث بغير مصطلح «الميزانسين» خلال

الإشـارات والتنبـيهـات

عمله فى إنجاز الفيلم، فهو المصطلح الذى يشير نظرياً ومهنياً إلى العمل داخل إطار الفضاء المسرحى، بينما بالمقابل نجد أن الكادراج السينمائى يشير إلى محتوى الكادر/ إطار الصورة، ولكن بما هو علاقة فى سياق كادرات/ محتويات أخرى، سابقة ولاحقة، بل وعبر تراكمات الناتج عن كل محتوى وعلاقاته المتشابكة مع بقية النواتج والعلاقات، إلى ما لا نهاية عبر الفيلم، وحتى نهايته التى تتحدد بإنارة القاعة وظهور المساحة البيضاء لشاشة العرض.

حركة الكادراج السينمائية.. إمكانية لغوية متفردة:

عندما قيل أن السينما صورة وحركة كانت تواكبها فى نفس اللحظة تلك المحاولات الدائبة للعثور على الإمكانية المتفردة لفن الفيلم.. هذه الإمكانية التى يجب أن يتميز وينفرد بها بين بقية الفنون الأخرى التى أرست مع التاريخ الطويل دعائم لغتها المتفردة.. إذ كما يقول آيزنشتين فى كتابه «شكل الفيلم» (إن الموسيقى يستعمل سلما من الأصوات وكذلك الرسام يستعمل مجالا متدرجاً من الألوان كما أن لدى الكاتب مجموعة من الأحرف والكلمات) .. لكن بالمقابل ما أن أطلقت على السينما صفة أنها صورة وحركة حتى باتت صفة مبهمة فى نظر علم الجمال السينمائى.. حيث لا الصورة المنقولة بالكاميرا، ولا الحركة المحتواه فى داخل هذا الكادر، تعبران بحال من الأحوال عن تفرد خاص لهذا الفن الوليد.. فالصورة فى حد ذاتها هى إمكانية العديد من الفنون المرئية الأخرى.. كذلك فإن الحركة داخل كادر محدد الإطار هى سمة للمسرح أيضاً.. ومن هنا بات السؤال: ما هى تلك الإمكانية المتفردة التى يجب أن تتمتع بها لغة هذا الفن الوليد، مثلما يتمتع بها



غيره من الفنون الراسخة والسابقة عليه؟.. إن كون الصورة والحركة هما من معطيات هذه اللغة، لا تعنيان فى ذاتهما هذه اللغة، وإنما هى مجرد معطيات، وتلك المعطيات هى القابلة وحدها لإعادة التشكيل والخلق، ومن ثم فإن طريقة إعادة التشكيل هى نفسها تلك اللغة المنشودة التى سوف تفرد لفن الفيلم مكاناً منفرداً بين بقية اللغات الفنية، وليس مجالنا هنا هو البحث فى تاريخ تلك المحاولات الدائبة لإرساء لغة متفردة لهذا الفن.. وإنما يكفينا الإشارة فقط إلى أن محاولات إعادة التشكيل والخلق لتلك المعطيات إنما هى على وجه التحديد كانت المحاولات التجريبية والنظرية المتتابعة فى «فن المونتاج»، ذلك الفن الذى لا يعدو كونه إعادة تشكيل وخلق المعطيات السينمائية المتمثلة فى الصورة والحركة من خلال إضافة لقطة إلى أخرى.. ومن ثم تصبح العلاقة الناشئة بين هذين المعطيين هى الناتج الذى يمثل مفردات هذه اللغة الجديدة.. وهو طريقة الإنشاء (ذلك الناتج) الذى قد يتوافر خلال أى فن آخر ولكنه لا يتوفر بهذه اللغة الخاصة جداً.. فحتى فى معارض الفن التشكيلى لا يمكننا - فى سذاجة - افتراض أن لوحة معروضة ويجوارها لوحة أخرى على نفس الجدار

كفيلة بأن تعطينا هذا الناتج السحرى الرهيب، الذى أصبح من حق فن الفيلم وحده دون غيره من الفنون.

وهذا مثلما يذهب آيزنشتين إلى القول: «دون أن نخوض بعيداً فى الأنقاض النظرية التى تحدد معالم السينما، أود أن أناقش هنا اثنتين من مظاهر هذه السينما - وهما وإن كانتا تنتميان أيضاً إلى فنون أخرى.. إلا أنهما تنطبقان على الفيلم خاصة:

أولا: تسجيل الصور الجزلية من الطبيعة أو الواقع.

ثانياً: تجميع هذه الجزئيات أو الشزرات ووصلها ببعض بعدة طرق.

ومن هنا كانت اللقطة (أو الكادر) من ناحية، ثم التوليف (المونتاج) من ناحية أخرى.

هذا ولما كان التصوير هو طريقة لإعادة ثبت الحوادث الحقيقية وعناصر الواقع، كما أن تلك الإعدادات أو الإنعكاسات الفوتوغرافية يمكن تجميعها وربطها بطرق مختلفة. لذلك فإنه بالنظر إليها كإنعكاسات من ناحية وكطريقة للتجميع والربط من ناحية أخرى. نجد أن كلا الطرفين معا.. يسمحان بأية درجة من التحريف - سواء كان هذا التشويه أو التحريف لا يمكن تجنبه فنياً أو أنه تشويه مقصود.. وهنا تتفاوت النتائج بين ما هو ترابط طبيعى ودقيق للمرئيات المتداخلة، وبين ما هو تغيرات كاملة وتشكيلات لم تألفها الطبيعة، والتى قد تصل إلى الشكلية التجريدية غير محتفظة بأكثر من مجرد بقايا من الحقيقة.

إن أقل جزء من الطبيعة يمكن تشويهه، إنما هو اللقطة. ولذا فإن مدى العبقرية فى ربطها وتجميعها يكمن فى المونتاج.

الإشارات والتنبيهات

إن اللقطة باعتبارها موضوعا ومادة للتشكيل تعتبر أكثر صلابة من الجرانيت وهى صلابة خاصة بها وحدها. وحيث يصبح إصرارها على الإثبات الكامل للحقيقة متأصلا فى طبيعتها. ولكن هذه الصلابة هى التى عينت ثراء وتنوع أشكال وأساليب المونتاج حتى أصبح المونتاج هو أقوى وسيلة للصياغة الخلاقة لحالة الطبيعة. ومن هنا غدت السينما كأقدر الفنون لإظهار تلك العملية التى هى موجودة وتعمل ولكن بصورة مصغرة فى جميع الفنون الأخرى». وبنفس هذا الاقتراب الذى نتصور به المفهوم الجدلى للكادراج السينمائى نجد المؤلفة خلال هذا الكتاب تطرح هذا الجدل أكثر من مرة وبأكثر من زاوية مثلما تذكر فى الباب الأول: «لقد قام الفلاسفة والفنانون فى كل العصور، فى الشرق والغرب، بالتأمل فى مفهوم الحد Limite بدءًا من الكادر وخارج الكادر hors - Cadre. ولقد بعثت عملية الكادراج فى السينما مسألة الحدود Limites التى طرحها الفلاسفة، والتى تتأرجح بين المفهومين اللذين نبسطهما فيما يلى:

المفهوم الأفلاطونى Platonicienne وفيه تتضح الأشياء والأجسام والكائنات بحدودها.

والمفهوم الرواقى Stoicienne الذى يرى أن الحدود تتبع الكائن. وتتكون الحدود حيث يكون الجسد والكائن والشخصية».

وبهذا المعنى يصبح إطار الصورة السينمائية مفهومًا عندنا باعتباره «صورة بنائية، تعمل فى سياق، ولا تقوم مستقلة بذاتها، فلا هى مثل الصورة الفوتوغرافية، ولا هى مثل إطار الفضاءالمسرحى الذى تتغير تكويناته الداخلية بشتى عناصر الحركة، إذ هى تتغير دون أن يحل إطار صورة جديدة محل السابقة، رغم وجود هذه الحركة، وقد يبدو أن الكادراج السينمائى لا يبتعد عن السينوجرافيا فى العرض المسرحى(*)، ولكنه اقتران كهذا الذى بين الميزانسين المسرحى والميزانكادر السينمائى، فمما لا شك فيه أن بعض عناصر الأول موجودة فى الثانى، ولكن هذا غير ذاك فى مجمل وخصوصية كل منهما، إذ صحيح أن كل منهما منكب على صياغة إبداعية لمحتوى ومكونات الإطار، فإذا كانت خشبة المسرح هى الجزء الذى يتحرك فوقه الممثلون فإن السينوجرافيا هى «فن تنسيق هذا الفضاء والتحكم فى شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحى أو الغنائى، أو الراقص الذى تشكل إطاره الذى تجرى فيه الاحداث، (مارسيل فريد فون، ص ٧ فى السينوجرافيا اليوم، من إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى) وهو يهدف إلى صياغة تصوير وتنفيذ تصميم لمكان العرض وكذلك لعرض المكان الخاص بالعمل الفنى المطلوب تقديمه على المسرح... و... تهدف السينوجرافيا إلى (عمارة الفضاء) وخلق إطار معين وتحديد فراغ ما، وإضفاء طابع معين على مكان ما، من أجل شخوص معينة وحكاية ما، وصياغة وجهة نظر أو أكثر، وعلى ذلك فالسينوجرافيا هى الفن الذى يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء... وتندرج السينوجرافيا فى فن المسرح فهى جزء لا يتجزأ منه (فى المصدر السابق ص ٨)، إلا أن الكادراج السينمائى فى مقابل ذلك لا يكتفى بالعمل إبداعا وتصميما داخل فضاء الكادر الثابت، ولكنه الكادر الذى يشكل معالسابق واللاحق نسقًا فى سياق، وهاهو آيزنشتين يقول:«كم نود أن نستخلص من تلك العملية المزدوجة (الجزء وعلاقته) لمحة عن معالم فن السينما، ولكننا لا نستطيع أن ننكر أن تلك العملية موجودة فى مجالات الفنون الأخرى سواء الملتصق منها بالسينما أم لا (وأى فن ليس ملتصقًا بالسينما) وعلى كل حال فمن الممكن أن نصر على أن تلك الملامح خاصة بالفيلم أساسًا، ذلك أن معالم الفيلم لا توجد فى العملية نفسها بقدر ما هى موجودة فى درجة إبراز وتقوية هذه الملامح».

«إن الموسيقى يستعمل سلما من الأصوات، وكذلك المصور (الرسام) يستعمل مجالا متدرجًا من الألوان. كما أن لدى الكاتب مجموعة من الأحرف والكلمات وهذه كلها جزئيات مأخوذة بدرجات متساوية عن الطبيعة، ولكن فى تلك الحالات يكون ذلك الجزىء الثابت والمأخوذ عن الواقع الحقيقى، أضيق وأكثر محايدة ومحدودية فى المعنى، حتى أنه يكون أكثر طواعية فى عملية التركيب. ولهذا فإن تلك الجزئيات حال تركيبها وربطها معًا لن تظهر فيها أية دلالة ملحوظة على كونها مؤلفة. بل ستبدو فى وحدة عضوية. ولهذا فإن الوتر - أوحتى ثلاث نغمات متتابعة - سوف تبدو فى عضوية. وعليه يمكننا أن نتساءل: لماذا إذن نعتبر أن ربط ثلاث قطع من الفيلم - خلال المونتاج - عبارة عن تصادم ذى ثلاث هزات. أو كأنه إندفاعات متتالية لثلاث من الصور؟».

«إننا إذا ما مزجنا لونا أزرق بآخر أحمر. كانت النتيجة هى اللون البنفسجى وليس عرضا مزدوجًا للأزرق والأحمر كل على حدة. ونفس هذه الوحدة هى التى توحد جزئيات الكلام. وتجعل من التنوع فى التعبير أمرًا ممكنًا - وعليه يمكننا أن نتساءل: كيف يمكن بسهولة تمييز ثلاثة ظلال جاءت بمعناها اللغوى؟ على سبيل المثال: «نافذة بدون ضوء»، و «نافذة مظلمة»، و «نافذة غير مضاءة».

الإشـارات والتنبـيهـات

حـاول إذن أن تعبـر عن هذه الظلال الرقيقة المتباينة فى تكوين داخل الكادر، أيمكن هذا على الإطلاق؟

وإذا كـان من الممكن ذلك. فـمـا هو السياق المعقد الذى سيحتاج إليه تنظيم أجزاء الفيلم فى شـريط الفيلم المتتـابع حتى يمكن أن تظهر الشكل الأسود الذى يظهر على الحائط، إما «كنافذة مظلمة» أو «غيـر مـضـاءة» ؟ كم من فطنة وذكـاء سوف تبذل حتى تصل للتأثير الذى حققته الكلمات بمنتهى البساطة؟، وهى الجدلية التى إنتـهى إليـهـا بحث سابق لنا بعنوان «المونتـاج السينمـائى: مـدرك حـسى أم ناتج جمالى؟»، حيث لم يختلف النظريون أو التـجـريبيـون - الأوائل والمحدثون منهم على حـد سـواء - فى كـون المونتـاج هو اللغة التى تم تحـديدها والعـثـور عليـهـا لتـفـرد الفـيلم بلغـة فنيـة خـاصـة. وذلك لسبب رئيسى أنه حتى أولئك الذين وقفوا عند مـجـرد السطح فى وصـف طبـيـعـة السينما بأنها عبارة عن صور متحركة أو هى صـورة وحـركـة أو باصطلاح آخـر هى صورة الحركة - أياً كانت التسميات - فإنه حـتى هؤلاء قـد وجـدوا مـبـتـغـاهـم فى التـفـسـيـرات الجديدة لفن المونتـاج.. ذلك عندمـا اتضح أن «نوع الحركة» الأساسية المميزة لفن الفيلم عن غيره من الفنون التى قد تقدم الحركة أيضاً فى عروضها، إنما يكمن فـيـمـا يمكن تسـمـيتـه «حـركـة المونتاج» تلك التى لا يمكن أن توجد بأى حـال من الأحـوال فى المسـرح مـثـلاً... فـحـركـة الدفع إلى الأمـام النـاتجـة عن القطع يلصق لقطة بالتـاليـة هى حـركـة جديدة ومتفردة بحق ولكن..

يبقى السؤال الأساسى الذى قد يبدو مبـهـمـا على البعض. ما معنى أن يكون المونتـاج عـبـارة عن حـركـة وهو الذى لا يعدو كونه مجرد تتابع للقطات المصورة؟ وكـيـف يكون هذا التـتـابع عـبـارة عن حركة؟

قد تبدو نقطة مستغلقة على الأذهان تلك التى سـبق أن حـددنـا بهـا العنوان لبحثنا تحت اسم «الناتج الحركى» إلا أن كـونهـا كـذلك هو فى واقع الأمـر كـان دافـعنا الأسـاسى لاخـتـيـار هذا الموضـوع مـحـلا لذلك المبـحث نظراً لأهمـيـتـه التى ستتضح فيما سوف نستطرد وفيما سوف نحاول إثباته بإقامة البراهين العلمية رغم ما قد يبدو بها من مجرد إجتهادات، إلا أنها فى ذلك تعدو شـأنها شـأن دراسات علم الجـمـال عـامـة والتى تعـتـمـد على الاجتهادات الفلسفية، رغم استرشادها بما يتاح من استخلاصات العلوم البحتة. الأمر الذى يجعلنا نقـرر سلفـا مـا يندرج تحـتـه هذا المبـحث ألا وهو «علم الجـمـــال السينمائى»، لكن بمنهج تكاملى لا يعتمد على علم الجمـال وحده وإنما هو يتكامل أيضاً بعلمى «الاجـتـمـــاع» و «النفس»، ومضافاً إلى تلك التكاملية المنهجية ذلك الجانب الفنى للسينمـا.. حيث لا يكتـفى ذلك المنهج بمـجـرد دراسـة السـينمـا بإعـتـبـارهـا شـريطا من «السليلويد» أو كمجرد حرفيات سينمائية لها قـواعدها التقنية وحسب، وإنما يهتم أصلاً بدراسة تلك العلاقـة العضوية المتبادلة كتبادل الدائرة التلغرافية فيما بين هذه الأضواء المتحركة بالصور على الشاشة السينمائية وبين جمـهـور يتـعـامل مـعـهـا بالمدركـات الحسية للعين والأذن خلال صالة مظلمة لها مناخها التأثيرى الخاص.

لماذا «القطع بالمونتاج» حركة؟:

ربما كـان من المقبول للوهلة الأولى أن نتحدث عن السينما باعتبارها صورة متحركة إذا مـا وضعنا فى الاعتبـار تلك الإمكانيـة الخـداعـيـة التى تميـز بـهـا الاختراع وهى ظاهرة (بقاء أو استمرار أثر الصـورة Persistence of Vision) وإن كنت أميل إلى استـخـدام ترجمـة د. يوسف مـراد فى مـجـال علم النفس تحت اسم: خـاصـيـة الصـورة الارتسامية، تلك القـائلة بأن أى صورة تتلقاها العين إنما تبقى منطبعة على الشبكية لمدة تتراوح بين ١/٢٠:١/١٠ من الثانية.

ومن ثم فإنه إذا ما جاءت إلى العين صورة جديدة قبل فـوات هذا الجزء من الثانية، فإن هذه الصورة الجديدة لابد أن تخـتلط ببـقـاء الصـورة الأولى أو أثرها المنطبع، وتصـبـح الصـورتان امـتـدادا لبعضهما. فإذا ما كانت الصورة الثانية عـبـارة عن إضـافـة جـديدةللأولى، بدت الأولى وكـأنهـا قـد تحـركت إلى وضع الإضـافـة الجـديدة فى الصـورة التـاليـة، وهكذا تضاف صورة ثالثة.. فرابعة.. إلخ بحيث يكون لدينا ٢٤ صورة فى الثـانيـة الواحـدة قـادرة على تقـديم ٢٤ إضـافـة حركـيـة مـتـتـابعـة هى عبارة عن سلسلة التحليل الحركى للموضوع المصور خلال ثانية واحدة مقسمة إلى ٢٤ جزءاً.

هذا عن مـوضـوع الصـور المتـحـركـة داخل إطار الصورة السينمائية وهو الأمر الذى لا يحتاج جدالاً ولا مناقشة فى كونه صوراً متحركة، ولكننا عندما نتحدث عن القطع بالمونتـاج كـحـركـة، ينشأ الجدال والنقاش وهو ما نكتب عنه الآن.

الكادراج/ المونتاج كوعاء لحركة الصورة المدركة حسياً:

علينا أن نقر سلفاً بإمكانية المونتـاج الحركـيـة المدركـة حسيا قبل أن نتدارس فيـمـا بعد إمكانيتـه الجـمـاليـة، فإمكانيته الحسية تنبع من تتابعات الحركات الداخلة فى إطار كل صورة مـتـضـمـنة فى البناء، لأننا هنا حيال حركات ملموسة لا جدال ولا اختلاف حولهـا من حيث هى مـدرك حسى تتلقاها العين مباشرة خلال العرض على الشاشة، سواء كانت تلك الحركة هى حـركـة الكادر نفـسـه (من خـلال تحـرك الكاميرا) أو كـانت حركـة مـتـضـمـنة فى إطار الكادر، كـحـــركـــة المـمـثـل أو

الإشارات والتنبيهات

الاكسسوارات المتحركة أو حركة الإضاءة وما شابه ذلك.

وبالعودة إلى تفسير تحرك الصور السينمائية على الشاشة خلال ظاهرة بقاء أو استمرار أثر الصورة، أو خاصية الصورة الارتسامية، نجد أنها الظاهرة أو الخاصيةالتى مثلما تفسر لنا خدعة الحركة داخل اللقطة الواحدة كما قدمها الاختراع، فإنها كذلك تفسر لنا الإدراك الحسى للحركة بالمونتاج خلال القطع بين لقطتين متحركتين، أو حتى - وهذا هو الأهم - القطع بين لقطتين ثابتتين ولكن ناتجهما الجديد هو «حركة» ناشئة من هذا القطع.

ولكى نصل إلى تفسير هذه الحركة خلال ظاهرة استمرار الرؤية، علينا أن نعقد مقارنة فيما بين إنطباقها على الحالتين الآتيتين:

- حالة الحركة داخل صورة اللقطة الواحدة.

- حالة الحركة الناشئة من تتابع صورتين للقطتين يفصل بينهما القطع بالمونتاج.

أولاً: أنه فى الحالة الأولى تتغير الصورة المنطبعة على شبكية العين، وبناء على نظرية بقاء أثر الصورة على الشبكية تبدو الصور المتلاحقة وكأنها تحركت، وإن كانت كل صورة منها فى حد ذاتها تمثل ثباتا للحظة هى ١/٢٤ من الثانية.. ولكن فى هذه الحالة ثمة شرطين أساسيين:

(أ) أن تكون كل من الصورتين المتتابعتين - أى الصورة المنقول منها والمنقول إليها - تحتويان نفس الموضوع المصور، فإذا كان فى الأولى رجل يهم برفع يده بلكمة بقبضة يده، فإنه فى الثانية لابد وأنها لنفس الرجل وبنفس الشروع فى رفع يده بلكمة ولكن تصبح فيها إضافة حركية جديدة، حيث تكون قد ارتفعت يده قليلاً بمايساوى ١/٢٤ من الثانية فى سلسلة التتابع الحركى للكمة التى يقوم بها الرجل. وفى الصورة الثالثة تكون الإضافة الحركية الثالثة.. فالرابعة.. إلخ.. ولكن يبقى الشرط الأساسى، ألا وهو أن الموضوع واحد فى كل تتابع الأربع والعشرين صورة لهذه الثانية.. كما أن وحدة الموضوع المصور هناتعنى كذلك وحدة الزاوية بالكاميرا.. ووحدة حجم الصورة..إلخ.. بل إن أى تغير فى نطاق الموضوع حركياً يجب أن يتم دون اللجوء للقطع.. كأن يخرج الممثل من الكادر.. أو تتحرك الكاميرا.. أو تتغير الإضاءات إلخ.

ب) أن يكون تغيير الوضع فى موضوع الصورة المنقول إليها - كما رأينا فى شرح الشرط السابق - هو التغيير التالى مباشرة فى سلسلة تحليل حركة هذا الموضوع، وبالقياس إلى زمن وسرعه تحركه. فمن الواضح تماما أن اختصار جزء ما فى سلسلة الحركة يبدو على الشاشة وكأنه قفزة شديدة.

ثانيا: أنه فى الحالة الثانية (حالة الحركة الناشئة من تتابع صورتين للقطتين يفصل بينهما القطع بالمونتاج).. تتغير الصورة أيضا كما هو الحال فى الأولى.. إلا أن ثمة فارقا أساسياً وجوهرياً، ألا وهو أن الصورة المنقول إليها، إنما يتغير حجمها أو زاوية تصويرها(لاحظ أننا نناقش حتى الآن التقطيع والكادراج داخل المشهد الواحد) ومع ذلك فالعقل يتغاضى عن هذا التعبير طالما أن الصورة الجديدة تحتوى نفس الموضوع، وطالما أن تغيير الوضع فى موضوع الصورة التالية المقطوع إليها هو فى ذاته التالى مباشرة فى سلسلة تحليل حركة هذا الموضوع.. تماما مثلما هو الأمر فى حالة تواصل الحركة داخل اللقطة الواحدة، ولكن هنا قد اختلفت زاوية التصوير، وحجم اللقطة مثلاً.. ففى الحالة الأولى جاءت الصورةرقم ٢ عبارة عن الهمة التالية لبدء الرجل فى اللكمة الواردة فى الصورة رقم ١ مثلاً، فإذا رأى كل من المخرج والمونتير أن يغيرا حجم وزاوية اللقطة بين هاتين الحركتين المكملتين، تغاضى العقل عن هذا التغيير طالما أننا ما زلنا نحتفظ بنفس الموضوع ألا وهو الرجل الذى رفع يده فى لكمة، ولذا فالقطع فى هذه الحالة ترجع نعومته إلى مهارة المونتير.. الأمر الذى يقتضى من المخرج من الناحية الحرفية أن يصور اللقطة الأولى حتى نهايةحركتها، واللقطة الثانية منذ بداية حركتها، وعلى المونتيير أن يحدد اللحظة والكادر اللذين يقطع عندهما، بحيث يضمن للعين عنصر تواصل الرؤية بالرغم من اختلاف حجم وزاوية التصوير.

إذن فالذى نخلص إليه هنا.. أنه مثلما نطلق على صورة اللقطة الواحدة بأنها صورة متحركة ،كذلك يمكننا بكل ثقةأن نطلق على تتابع أى لقطتين بالمونتاج أنه أيضا تواصل حركى له نفس مواصفات الإدراك الحسى للحركةالتى توافرت فى حالة اللقطة الواحدة، ولكن تقرير صفة الحركةللمونتاج هنا تبقى رهن كونه «وعاء»يحتوى الحركات الأخرى الداخلة فى نطاق تتابعاته «بالقطع».. وذلك باعتباره - كما رأينا واستنتجنا - الحركة الأساسية التى تحتوى بداخلها وفى مضمونها كل أنواع الحركة السينمائية المحتواه داخل الكادر السينمائى الواحد، مضافة للحركة المحتواه داخل الكادر السينمائى التالى. وهو ما يشكل فى مجمله الاعتبارات اللازمة لتصميم الكادراج السينمائى، وتنفيذه.

ولكن هل يبقى ذلك هو التفسير الوحيد لإمكانية المونتاج / الكادراج

السينمائى باعتباره حركة ؟ أى هل هو مجرد هذه الحركة التى يتم إدراكها حسيا وبطريقة مباشرة مثل كل أنواع الحركات الأخرى.

كلا .. ولننظر إلى :

الناتج الحركى للمونتاج/الكادراج، باعتباره ناتج جمالى .. لمدرك حسى

لقد انتهينا الى اعتبار المونتاج حركة مدركة حسيا خلال التمكن التقنى من خلق التواصل للحركة الواحدة..الا أن ذلك ينطبق فقط فى حالة استخدام التنويعات المونتاجية على الحركة الواحدة، أو على عدة حركات ولكنها محصورة فى نطاق المشهد الواحد، فما بالك إذن بالقطع إلى مشهد جديد لا تتواصل فيه نفس الحركة المقدمة فى نهاية المشهد السابق عليه، بل هى انتقالة جديدة إلى حركة جديدة وفى مكان جديد بمواصفات مرئية للعين بشكل آخر جد يد مختلف.. بل إن الأبعد من ذلك: ماذا لو حدث ذلك فى المشهد الواحد؟.. وماذا أيضا عن تلك الأشكال المختلفة من أبنية المونتاج التى أرسى دعائمها الأوائل ، بدءًا من أبسط أشكاله وهو المونتاج المتوازى، وانتهاء بأقوى ابداعاته المتمثلة فى «المونتاج الذهنى»؟

أيمكن أن نطلق على كل «قطع» فى هذه الأنواع المختلفة من أشكال الانتقال بالمونتاج.. أنه حركة؟.. إن الواقع الحسى الملموس يجيبنا بالنفى قطعًا، طالما أن عنصر تواصل الحركة قد افتقد،حتى لو رد البعض بأمثلة «القطع التكميلى» التى قد تنقلنا من مشهد إلى آخر يحتويان على عنصرين متحركين جديدين مختلفين وزمانين مختلفين وفى مكانين أيضاً مختلفين.. ومع ذلك قد يتحقق عنصر التواصل الحركى بالقطع التكميلى الذى يعتمد على تقديم اللحظة الحركية للمشهد المقطوع إليه بحيث يتم اختيارها كما لو كانت هى اللحظة الحركية التالية مباشرة للحظة الحركة التى قطعنا عندها المشهد السابق.. فالرجل الذى يهم بأن ينزل بالفأس على رأس غريمه، يمكننا قطع لقطته فى لحظة حركية إلى التالية مباشرة، التى ينهال فيها عامل بمطرقة على الحديد.. هنا سيتحقق التوافق الحركى الذى يضفى صفة الحركية على المونتاج من خلال الإدراك الحسى المباشر بالرغم من تغاير المشهدين.

لكن المهم لدينا الآن هو النظر للمونتاج فى حالاته وأشكاله التى قد لا تتواصل فيها الحركة بالقطع، تلك التى يبنى فيها التفكير بالقطع بناء على خدمة لحظة انفعالية درامية، أو لخدمة فكرة ذهنية. ومهما تكن الاختلافات بين الانفعالى والذهنى، فإن القطع فى كلتا الحالتين وفى كل الأحوال إنما يحقق ما صاغه آيزنشتين فى نظريته المعروفة :Juxtaposition وهى التى تعنى فى أبسط شروحها : «الناتج المونتاجى»، أى ناتج القطع والتتابع بين لقطتين متتاليتين فى العرض الفيلمى.. وهذا الناتج الجديد، لا هو بالمستخلص من اللقطة الأولى، ولا من الثانية.. وانما هو ناتج مختلف عن الاثنين.. إنه ناتج يبعث كمدرك جمالى لدى المتفرج، سواء أخذ هذا المدرك الجمالى صورة الانفعال أو صورة ذهنية.. إلا أنه فى كل الحالات ينبعث كدفعة قوية هائلة لشىء جديد، جديد فى اللحظة كما هو الحال فى الدراما التى تعنى التطور إلى الأمام وإلى أعلى، ومن ثم فإن كل لحظة تعبيرية هى حركة إلى الأمام وإلى أعلى.. والقطع بالمونتاج وبمفهوم آيزنشتين هو تعبير عن هذه اللحظة، وبما يضفى على القطع نفس صفة الدفع الحركى للأمام وإلى أعلى...إذن فهى حركة نفسية بالمحل الأول، أى أنها لا تستقبل حسيا باعتبارها حركة مرئية مباشرة، بل هى ناتج عن ذلك القطع كما رأينا.. وتكون الحركة فى هذه الحالة عبارة عن ناتج.. إنها تمس الانفعال مباشرة.. عملية جدلية هامة هى إذن.. بل انه يسبب هذه الجدلية فى حركة «الناتج» يصبح الناتج الحركى للقطع بالمونتاج حسيا.. ذلك الملموس الذى يستقبله المتفرج خلال مدركاته الحسية المباشرة متمثلة فى العين والأذن.. بل إنه - أى الناتج الحركى - يبدو أكثر قوة من الناحية التأثيرية على النفس باعتباره يصيب مباشرة مكمن الهدف الذى تصب فيه نتاجات المدركات الحسية.. فالتفاعل مع أى من المدركات الحسية ليس هدفا بذاته بقدر ما هو مجرد طريق .. طريق ليس إلا .. وفى اتجاه الهدف التأثيرى المنشود فى نفسية المتفرج.. ومن ثم تنبع القوة التى ينفرد بها «الناتج» الحركى «للقطع بالمونتاج».. من حيث كونه قوة تأثيرية محسوبة سلفا لدى الفنان الخالق وهو يتجه إلى مكمن التأثير فى المتفرج المتلقى لضرباته النفسية هذه، أما الأمر الذى نخلص إليه هنا بعد وقوفنا على هذه الخاصية المتعلقة بالمونتاج باعتباره قادرا على بعث هذا «الناتج الحركى» كناتج لمدرك حسى، هو أننا نستطيع أن نقرر أن هذا «الناتج الحركى» فى حقيقته «مدرك جمالى» فإذا ما اعتمدنا على الحقيقة القائلة بأن «كل مدرك جمالى هو بالضرورة مدرك حسى».. ولكن ليس بالضرورة كل مدرك حسى يصبح مدركًا جماليًا.. وإذا ما عدنا إلى ما سبق وأسلفناه من أن للمونتاج إمكانية إدراك الحركة منه حسيا بالإضافة إلى ما انتهينا إليه مؤخرا من إمكانية إدراك الحركة فيه جماليًا، أمكننا بالتالى ان نقرر ونسجل بكل ثقة تلك القدرة الهائلة التى يتخطى بها «فن المونتاج لخالقى الحركة فيه أقوى الطاقات وأروعها فى الخلق دونما أدنى تقيد بالزمان ولا بالمكان، إلى

الإشـارات والتنبـيهـات

الدرجة التى قد يبتعد فيها البعض إلى كسر كل حواجز وتقنيات القطع بالمونتاج، كما حدث فى العديد من التجارب التى بدأت بمجموعة «كراسات السينما» مرورا بحركتهم المسماه بالموجه الجديدة، وانتهاء بكل التيارات المعاصرة التى تحاول الاستفادة من تلك الطاقة اللانهائية للناتج الحركى لفن المونتاج الذى يتخطى بثنائيته للمدركين الحسى والجمالى كل حدود، بما هى الطاقة الرائعة للتصميم والأداء فيما يتعلق بصياغة وتشكيل الكادراج السينمائى.

ورغم ذلك يجب ألا يقتصر تصورنا للكادراج السينمائى من حيث العلاقة البنائية بالسابق واللاحق باعتباره الناتج الجمالى عن المونتاج وحده .. بل إن للسينما ثراءها الذى يجعل مفهوم السابق واللاحق متحققا عبر اللقطة الواحدة المسترسلة بتحرك الكاميرا عبر شتى أنواع الحركة، بما فى ذلك حركة الزووم التى يتعرض لها الكتاب هنا .. «فالتجديد الذى أحدثه الزووم كانت له أهميته .. ولقد أظهره روسيلليني فى أفلامه .. لقد استطاع الزووم أن يقلب موازين الديكوباج التقليدى بتقديم طريقة جديدة للتصوير،سريعة واقتصادية، ومن ناحية أخرى أحدث ثورة فى تشكيل الفراغ والحركة، فالزووم ببعده البؤرى الطويل الذى يلتصق بالأشياء ويحددها مثل خبز مختمر كان إحدى وسائل السينما الشاعرية الحديثة كما يرى بازولينى، والتى طبقها كل من انطونيونى وبرتولوتش وجودار فى بداية الستينات».

«والزووم بتسطيحه للصور، يجعل من الشاشة مساحة تجريدية، ويكسره للايهام بالعمق الذى تجسده الحركة المادية للكاميرا داخل هذه المساحة، ويكسره للإيهام بالوجود المفترض لمساحة سينوجرافيه Scenographique ثابتة تسبق عملية التصوير قد حدد بداية الحداثة فى السينما. هذه الحداثة التى تميز جماليات الفيلم فى الستينات والسبعينات. واليوم أصبح الزووم مقبولا لدى مخرجين مثل أوشيما وانطونيونى وغيرهما كوسيلة بين وسائل أخرى».

إذن يبقى بعد ذلك فى مسار استطرادنا تحفظ يعد بمثابة الملحق لفكرتنا، ألا وهو أن العنصر الحركى التالى مباشرة بعد حركة المونتاج، كلغة حركية متفردة هو : «حركة الكاميرا السينمائية».. فهى أيضا الحركة الخاصة التى تفرد بها فن الفيلم عن بقية الفنون الحركية الأخرى لدى النظر إلى الواقع، لكل ماتحويه نوعية هذه الحركة من حيثيات وملابسات بدءًا بمحدودية إطار الصورة أثناء حركة الكاميرا، وانتهاء بنوعيات الحركة نفسها التى لا تتطابق فى معظمها مع طبيعة حركة العين فى الواقع، وهو التفرد المرتبط كذلك بطبيعة فهمنا للكادراج السينمائى، مع إدراكنا لإشارة المؤلفة دومنيك فيلان فى أحد هوامش كتابها هنا إلى «أن مصطلح كادراج هو حديث لأصل حيث يرجع - على مايبدو - إلى عام ١٩٢٣، إذ تواكب مع تحرك الكاميرا».

وإضافة إلى ذلك فإن الكتاب - مثلنا - لا يتوقف فقط عند مثل هذا التحليل للنظرة الجمالية إلى «الصورة البنائية» فى فن الفيلم، وإنما يذهب إلى تغطية حتى الجوانب التقنية المتعلقة بمقاس إطار الصورة السينمائية الذى يلعب دوره كأحد المعطيات التقنية، بل والجمالية فى الكادراج السينمائى، حيث يتوجب التعرف على مقاسات ٨مم ، ١٦مم ، ٣٥مم ، ٧٠مم فى شريط الفيلم وكذا مقاسات الصورة نفسها وعلاقاتها بكل من شريط الفيلم ومقاسات شاشة العرض.. ألخ، وما قد يترتب على ذلك من اعتبارات عملية قد تحكم التشكيل الإبداعى لما تسجله الكاميرا داخل الكادر، بل وما قد ينشأ من اعتبارات عملية أخرى تتعلق بالعرض على شاشة التليفزيون أو قاعات العرض الصغيرة داخل دور السينما المتعددة القاعات .. وما الى ذلك مما يتعرض له الكتاب من أمثلة تطبيقية وتوضيحية عديدة تتدخل فى اعتبارات المخرجين والمصورين السينمائيين.. ومن هنا يصبح طبيعيا فى برنامج الكتاب أن يتم التعرض لبقية المعطيات التى تلعب دورها فى الكادراج السينمائى بدءًا من مفهوم استمرار الحركة الذى شكل أهم ركن فى اختراع الصور المتحركة مرورا بالعدسات.

فهناك اذن فرق بين أن يلجأ دارس الإخراج السينمائى إلى قواعد «الكسندر دين» فى كتابه «أسس الإخراج المسرحى» التى تتعامل مع مكونات الصورة ولكن على المسرح، وهى دائما ذات إطار ثابت يتم التلاعب الإبداعى داخلها، وبين أن يلجأ دارس الإخراج السينمائى إلى مفهوم الكادراج السينمائى الذى يبحث عن التلاعب الإبداعى بما فى داخل الصورة وخارجها فى آن واحد، أى بما هى علاقة بسابقها ولاحقها فى السياق أو التتابع السردى. حيث يشير الكادراج السينمائى من الناحية العملية/المهنية إلى إنجاز الإبداع السينمائى«داخل إطار» ، ولكن دائما عبر مفهوم جدلى لصيغة الصورة المتحققة داخل هذا الاطار ضمن سياق ما يسبقها وما يلحقها . أما الإنجاز العملى/المهنى فيستلزم الوعى التكنولوجى المتقدم بالمعطيات التقنية السينمائية من ناحية، وأما المفهوم الجدلى فيستلزم إحساسا ووعيا جماليا، وهذان الوعيان هما مهمة هذا الكتاب .

لذا يأتى إصدار هذا الكتاب فى أوانه ليلعب دوره، بعد أن ساد وانتشر الادعاء بالتبسيط وأصبح جائرا على حتمية السيطرة التكنولوجية الواعية لدى فنان

الإشارات والتنبيهات

الفيلم، وهى وحدها التى من شأنها أن تحقق المقصود بالتبسيط، إذ يبقى المعنى الحقيقى لهذا التبسيط مرهونا بطبيعة «عالم العمل الفنى/الفيلم» بحيث تتحقق له وحدته وتجانسه طوال زمن العرض الفيلمى أو سردياته، وليصبح للفيلم الواحد عالم واحد وليس عالمين أو عدة عوالم، كما أن تحقق هذه الوحدة هى ذاتها بساطته.

وبالمقابل فإن السيطرة التكنولجية (مع السيطرة الإبداعية) على الكادراج السينمائى، هى فى رأيى: إنجاز «لوحدة عالم العمل الفنى»، أى أنه بالكادراج يتم إنجاز للعالم الخاص والمتفرد بذاته فى كل فيلم سينمائى على حده، وهو التفرد الذى يحمل سمات تميزه، التى تجعل منه «عالما خاصاً» هو غير عالم الواقع، وله خصوصية الفن عبر كونه صورة منجزة بالكادراج السينمائى فى حالة الفيلم.

إن ما يؤكد مفهومنا للكادراج السينمائى باعتباره مجال تحقيق وإنجاز «عالم العمل الفنى/ الفيلم» والذى يعنى احتواء هذا العالم للمرئى والمسموع على حد سواء، أن مؤلفة الكتاب تذهب إلى التركيز على عنصر الصوت عملياً وجمالياً فى الكادراج السينمائى، بنفس تركيزها على عنصر الصورة عملياً وجمالياً أيضاً، بل ومثلما أنها تشير إلى أن تحديد الكادر لا يتم فى المكان espace وحسب، كما قد نعتقد نتيجة لاستخدام شريط المتر فى البلاتوه، بل إنه يتم فى الزمان temps أيضاً (وتشرح ذلك بمثال سيتعرف عليه القارىء) فإنها تشير كذلك إلى أنه «لكى نتقدم أكثر نحو مسائل الكادر السينمائى نتساءل: أى دور يمكن أن يلعبه الصوت فى كادر الصورة؟ وكيف يتم التقاط الصوت فى السينما؟ وهل يمكن مقارنة عمل فريق الصوت... بفريق الصورة؟ ويكفى أن نورد واحدة فقط من ملاحظاتها عندما تذكرعن حديث لها مع «جان بير رو» أن مهندس الصوت، يقوم بتكوين (مناخ) climat صوتى، وجو عام ambiance فى الفيلم (عندنا أنه جزء من عالم العمل الفنى) فى إطار توجيهات المخرج. ويقوم بالعمل أيضاً تبعاً للكادراج، والعدسات، وحركات الكاميرا، وفى أغلب الأحوال فإنه يعمل تبعاً للإخراج. وهو فى غالبية الأفلام له حضور الممثلين. وأثناء التصوير، يقوم بضبط مستوى التسجيل، ويراقب نقاء الصوت، وكذلك رجع الصدى re-verberation (العلاقة بين الصوت المباشر/ الصوت المنعكس) وفقاً لأبعاد المكان حيث يتم التسجيل، لأن الطاقة الصوتية تتشتت بسبب الانتشار، ومن الممكن أن تعيد تشكيل الطابع لمكان ما، (وسيتلقى القارىء بشروح وأمثلة شيقة عديدة) ... مثلاً. ويعد أن تم ابتكار جهاز تسجيل يلتقط أربع مسارات صوتية، فى اليمين واليسار وفى الخلفية والمقدمة، حيث يستطيع الميكرفون الحساس التسجيل بالأبعاد الثلاثة المجسمة... أصبح من الضرورى إيجاد التوافق مع كل عنصر من العناصر المرئية على الشاشة فى كل ركن منها.. وفى هذه الحالة يجد المخرجون أنفسهم مضطرين إلى التفكير فى عمل ديكوباج (تقطيع) للصوت يتناسب مع الحالة، وهو ما يعتبر جزءًا لا يتجزأ من صياغة الميزانكادر (الميزانشوت)، واستمرارًا لذلك وبالمقابل، فإنه إذا كان من غير المجدى تسجيل الصوت على المسارات الأربعة بالنسبة للقطة كبيرة للممثل، فإنه لابد من الالتزام باللقطة صوتياً، أى وضع الميكرفون المناسب بكادراج الصورة.. وكلمة مناسب هى نسبية فى كل فيلم، أى وفقاً لما يصل إليه التخطيط الإبداعى للميزانكادر.. والكادراج السينمائى بهذا المعنى يشير إلى صميم عمل المخرج السينمائى الذى هو فنان إبداع تلك الصورة البنائية، بكل ما تحويه من جميع التخصصات الأخرى فى داخلها وفى علاقاتها الخارجية. ومع ذلك فإنه كتاب للمصورين مثلما هو كتاب للمخرجين، ليس لمجرد تعرضه لتقنيات ومعطيات السينما المتعلقة بإنجاز الصورة السينمائية من خلال الكاميرا، ولكن لأنه متميز عن بقية الكتب المتخصصة فى هذا الموضوع بعدم توقفه عند هذه التقنية، بل إنه يحتويها فيشرحها، ليطرحها ضمن سياق المفهوم الجدلى للكادراج السينمائى بما هو المفهوم الجدلى لعلاقة المخرج/ المصور التى أوجدتها فقط «خاصية تقسيم العمل السينمائى» (ينظر فصل بنفس العنوان فى كتابنا «النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى») وهى العلاقة الجدلية الإشكالية التى تحدو بالمؤلفة فى أكثر من موقع بالكتاب لتشير إلى ندرة المخرج المصور، ولكن إشارتها غالباً ما تتضمن رغبة خفية فى تحقيق هذه الوحدة الجدلية/ الإشكالية.

ويسبب هذه الجدلية، ويسبب مقتضيات تقسيم العمل السينمائى، لابد وأن تلتبس لدى البعض مسئولية تحقيق الكادراج السينمائى، إذ على المستوى المهنى المباشر فإن الكادراج هو عمل المصور على ما تذكره المؤلفة هنا فى استهلالها تحت عنوان ممارسة الكادراج، حيث تستطرد «وعندما يكون المصور والمخرج شخصان مختلفان، لا يكون معروفاً من هو المبدع الحقيقى للكادر. ومن ناحية أخرى يمكن أن نعتبر أن أحد الجوانب المثيرة للفن الحديث أنه فى السينما يفلت العمل ممن لا يمسك الكاميرا بيده، ونحن نعرف على سبيل المثال أنه منذ وقت طويل وجودار يهتم بحمل الكاميرا بنفسه، ولكن ألا تعتبر هذه المواجهة بين مخرج وشىء فى سبيل الإفلات منه إيجابية؟ فعلى المستوى

الإشارات والتنبيهات

الإنسانى والمستوى السيكولوجى مع شخص يوليه ثقته أو لا يوليه إياها، يكون المخرج على علم بالكادر، فالكادراج قبل كل شىء مسألة تعاون.. هكذا وفى هذا العمل الجماعى تلجأ المؤلفة لما اعتبرته التعريف الرسمى لوظائف المصور كما يحددها بيير برار: «هو أحد الفنيين يعمل تحت السلطة المباشرة لمدير التصوير، ولكنه يعمل أيضاً بالتعاون مع المخرج، خاصة فيما يتعلق بضبط حركات الكاميرا اللازمة للإخراج، وهو مسئول عن التكوين المتوازن للصورة سواء كانت ثابتة أو متحركة، والمحافظة على هذا التوازن مهما كانت حركة الموضوع الأساسى، واستعادته عند الحاجة، بخلق حركات ظاهرة للموضوع بتحريك الكاميرا حركات محسوبة، وتحريك الكاميرا هذا يجب أن تحكمه ردود فعل عضلية فائقة يحددها التقدير البصرى. فى ظروف عمل صعبة فى الغالب، وهو كذلك مسئول مع المساعد الأول عن التشغيل الميكانيكى للكاميرا. بالإضافة إلى الوسائل الميكانيكية الأخرى التى تستخدم فى تحريك الكاميرا أثناء التصوير، ولابد أن تتوفر للمصور ذاكرة بصرية ومرونة وقوة تحمل».

وفيما يتعلق بتصوير الكادر السينمائى فإن بالكتاب دائرة موسوعية بارعة فى التأريخ للمعلومات التقنية ورصدها حتى لحظاتها المعاصرة سواء فيما يتعلق بالكاميرا ومكوناتها أو ملحقاتها، إلا أن هذه البراعة لا تكمن فى مجرد الرصد المعلوماتى، وإنما للقدرة التحليلية للاستخدام الجمالى المتضمن فى كل منها.

وطالما أصبحنا إزاء الاستخدام الجمالى لعناصر الكادراج السينمائى، فلسوف يواجهنا المأزق المتعلق بما يقصده الفنان لدى إبداعه للكادراج السينمائى، إذا ما وضعنا فى إعتبارنا ظاهرة هامة هى مشاركة المتلقى، أو ما نعتبره تدخلاً إبداعياً مشاركاً من المتفرج فى الكادراج المعروض عليه.. وفى هذا الصدد:

«لقد كتب العديد من الكتيبات لتعليم المرئيات[1] على أساس كتاب أرنهايم (السينما كفن) وكل منها يأمل أن يتيح للمشاهدين فهما لما يقوله صانع الفيلم». - وإزاء مثل هذه الظواهر التى تنتمى إلى عالم التقنين فى مجال الإبداع الفيلمى، يتساءل أندرو دادلى مثل الكثيرين: «هل يحاول[2] أرنهايم أن يقدم قاموسا للفن السينمائى؟ إذا كان ذلك الإتجاه صحيحا لأمكن أن يوصف كل ملمح من ملامح التناول الفيلمى وما يعنيه هذا التناول من إيحاءات (مثلا المنظر من وجهة نظر دودة يوحى بالثقل والقوة واللقطة بعدسة التليفوتو لشخص يجرى تشير إلى أن جهده الكبير يذهب هباء) - ولكن هل يعنى ذلك فنا؟»..

كذلك وعندما يعالج البنيوى السيميوطيقى يورى لوتمان الإشكاليات الجمالية للسينما، فهو إنما يحاول أن يضع يده على طبيعة اللغة الفيلمية بالطريقة التى يمكن بها فهمها[3] فهل يكون ذلك - بإعتباره تقنينا - من أجل تعلم هذه اللغة مثلما هو الحال إزاء وجوب تعلم أية لغة؟.. هنا يبدأ لوتمان بالتساؤل الإشكالى: «ولكن أين، ومتى وعلى يدى أى معلم استطاع ملايين المشاهدين للسينما... أن يفهموا لغتها؟»[1] - وخلال تنويه لوتمان إلى انقسام العلامات إلى مجموعتين هما: «العلامات الاتفاقية الاصطلاحية، والعلامات التصويرية البصرية»[2]، يدلف إلى بحث هذه الإشكالية التى ظلت تشغل الباحثين السيميوطيقيين فى السينما، مثلما شغلت قضية الصورة والواقع كل منظرى السينما من قبل على اختلاف مذاهبهم، بيد أن البحث فى هذه الحالة السيميوطيقية النظرة، إنما يتطرق مباشرة إلى مشكلة السينما بإعتبارها لغة، ومن ثم مدى إمكانية تعلمها، مثلما يعود لوتمان فى النهاية ليقر بذلك صراحة فى خلاصته الموجزة جداً لكتابه[3] عندما يقول عنه أنه لم يكن عرضاً منظماً لقواعد اللغة السينمائية، ولا هو بمثابة الأجرومية لها، إنما ثمة هدف أكثر تواضعاً، ألا وهو أن يتعود المشاهد التفكير حول وجود لغة سينمائية».

إذن فثمة توجه يصب تركيزه حول تعلم لغة الفيلم... فى التلقى، ولكن هل ننتج فناً إذا ما استعدنا صيغة الاستشكال حول جدوى تطبيقها بالإبداع السينمائى للكادراج؟... هنا يمكن استدعاء المشكلة الخاصة بتلقى الصورة الفنية السينمائية، من حيث ظاهرة اختلافات الأثر والتفسير عند تلقى الصورة، فى مقابل أن تقنين إبداع الكادراج يعنى «أثراً واحداً» مقصوداً وتم استهدافه من الصورة.

إن مجرد استعراض لنظريات الفيلم فى هذا الصدد لكفيلة بطرح مدى التباينات التى تبرز إزاء التعرض لهذه القضية، ولعل نموذج تجميعى «أنتولوجى» فى هذا الصدد لكفيل بأن يوضح هذا، مثل ذلك الذى يقدمه كل من جيرالد ماست ومارشال كوهين فى الباب المعنون «الصورة الفيلمية واللغة الفيلمية» (ص ٧٧ : ٢٤٢) حيث يناقش خلاله المنظرون التركيب اللغوى بل والبناء الفيلمى نفسه وكأنهم - بتعبير المحررين - يجيبون على تساؤل أساسى حولها[1] هو «كيف تولد المعنى وتبعثه؟».

ومع ذلك فسوف تتراوح المواقف وتتنوع إزاء هذه القضية، فهناك مثلا الرأى - الأهم - الذى ينظر إلى خصائص

الإشارات والتنبيهات

الصورة الفنية من حيث قبولها لتفسيرات شتى، «ونخص من هؤلاء شيلنج الذى اعتبر الصورة الفنية تعبيرًا متناه عن اللامتناهى. فالصورة الفنية فى رأى شيلنج تنطوى على عدد لا نهائى من المعانى(٢) بحيث يصبح من المستحيل أن نقول أى معنى من هذه المعانى كان فى صميمها» - وعليه يذهب هاوزر إلى القول المنطقى بأنه «على الرغم من أن العمل الفنى(٣) يبدو كما لو كان يستمد صورته الثابتة الأصيلة على يد الفنان، فإن كل تفسير جديد إنما يغير من معناه ومضمونه».

وربما يأتى قول ميترى جامعًا مانعًا بما هو السهل الممتنع فى هذه القضية، ورغم اتهامه بأنه صاحب الرأى المتوسط، لكن «الأهم هو حقيقة أن الصور التى على الشاشة وضعها شخص آخر(٤). ليس انتباهنا هو الذى يأتى بهذه أوتلك الصورة إلى حيز البصر ولكنه شخص آخر يكرر قول (ها هو ذا!) لمجرد أنه التقط وحمض وعرض هذه الصور على الشاشة لنا» - وموقف ميترى المبسط فى هذه القضية يأتى استنادًا على ما يمكننا أن نسميه حتمية عنصر «الاختيار» فى الفن عامة، وفى السينما خاصة، إذ حتى إلتقاط الواقع بعشوائيته قد سبقه أن قال مخرج سينمائى: فلنضع الكاميرا هنا. أى أن ذات هذا الواقع سيتم التقاطه من هذه الزاوية بما هى إختيار من بين زوايا عديدة ممكنة لذات الواقع، وهو التبسيط الذى نطرحه هنا بما يلتقى مع تبسيط ميترى إذ «عند ميترى،(١) الواقع نبع لا ينضب من المعانى بالنسبة للبشر، نضفى عليه مغزى باختيارنا أن نتعامل معه بهذه أو تلك الطريقة. فى دار السينما يقول لنا شخص آخر أن ننظر إلى هذا أو ذاك من جوانب الدنيا ويقول لناأيضًا أن نظرتنا إليه يجب أن تكون ذات مغزى» - ولكن مع ذلك يبقى الإقرار وبما هو الجدل، أننا «فى السينما، مهما بدا مغزى تكوين معين فى إطار فإنه دائمًا يقول لنا أن هذا ليس إلا طريقة واحدة(٢) للنظر إلى الدنيا الممثلة أمامنا» - بدليل أن هذه الدنيا نفسها سيأتى إليها مخرج آخر فى فيلم آخر، بل والأبعد من ذلك سيأتى إليها نفس المخرج فى فيلم آخر،ولا نجافى الحقائق إذا قلنا سيأتى إليها نفس المخرج فى موقع آخر من سياق نفس الفيلم إن لم يكن فى اللحظة الزمنية التالية عليها مباشرة، لتكون الزاوية/ الإطار مختلفة فى كل مرة، بما هى المغزى المقصود إختيارًا.

فإذا ما تم الإلحاح باحتمالات التفسيرات العدة للصورة سوف «يلفت ميترى النظر هنا إلى نقطة(٣) توسع فيها آيزنشتاين وهى أن كل اللقطات لها ظلال عديدة من المعنى بالإضافة إلى معناها السائد».

وهكذا سيتم التسليم ولابد بأن الصورة والصوت السينمائى إزاء الواقع، إنما هى «عملية تتم ضمن صيرورة متعددة الجوانب ولا نهاية لها. الواقع بهذا المعنى ليس نظامًا قبليًا(١)» - كما يظن أصحاب (السيناريو الأيدولوجى)، السيناريو المرتكز على صورة جاهزة (للحقيقة) - بل مجموعة من الأنظمة العلاماتية المتشابكة والتى لا تمتلك - بالضرورة - صفة النموذجية» - ومع ذلك تبقى «قبلية» وعى الفنان بإبداعه لهذه الصورة شرطًا أساسيًا لتحققها - بمعنى «إخراجها» إلى حيز الوجود، ولكنه وعى فقط بـ «الاختيار» على إعتبار أن هذا «الاختيار» هو موقف فنى حتمى إزاء زخم الواقع وتزاحمه اللانهائى، وإلا ماكان ليتحقق الفيلم أساسًا، وهى من ثم جدلية: الاختيار/ اللاتحديد. فهذه الصورة بعينها قد اختارها المخرج من بين آلاف - ملايين - الزوايا التى يمكن إلتقاطها لنفس واقع هذه الصورة، لأنه - المخرج/ الفنان - يريدها كذلك، والإرادة فى ذاتها درجة من الوعى، ومع هذا فإنه وعى بالاختيار والصياغة دون أن يكون مصحوبًا هذا الوعى المسبق بقائمة تفصيلية للأنظمة العلاماتية التى سوف تبعث بها هذه الصورة، أى أنه اللاتحديد من هذه الوجهة، على حين أنه التحديد والاختيار من الوجهة الأخرى.

وعن التخطيط والتصميم المسبق للميزانكادر أو الكادراج، يشيع مصطلح مواز هو الديكوباج، (المعنى بالديكوباج decoupage هو تقطيع المشهد على الورق إلى لقطات ليكون هذا الورق هو الدليل التنفيذى للكادراج) وتذكر المؤلفة هنا نقلا عن المؤرخ السينمائى جورج سادول أن توماس انس Thomas Ince هو الذى ابتكر طريقة الديكوباج، ففى سنوات ١٩١٠ - ١٩١٤ كان معاصراه (جريفيث فى الولايات المتحدة، وفوياد فى فرنسا) يتبعان الطريقة المعتادة فى ارتجال الديكوباج أثناء التصوير، وكان السيناريو يقتصر على خطة موجزة وكان إنس أول من أولى أهمية بالغة للديكوباج فى أفلامه، وكان على العاملين معه أن ينفذوا حرفيا إرشاداته فى الديكوباج. إلا أن هذا العرف عن الديكوباج قد تم تقليصه عبر الممارسة المهنية.

لتختزل إلى مجرد تقطيع المشهد إلى لقطات مختلفة الأحجام، بما هى البوغاز الأول لمهمة المخرج من الناحية الحرفية، إلا أنه حتى لو احتفظ بعض المخرجين لأنفسهم بعرف إضافة التفاصيل إلى هذا الديكوباج، مثل العدسات، وتصور مدة اللقطة، بل ورسم بعض الكادرات أحيانًا، إلا أنه يظل - رغم هذا التوسع - مجرد مفتاح/ مدخل إلى الكادراج السينمائى.

الإشارات والتنبيهات

إن خلاصة ما يمكننا الإنتهاء به فى هذا المدخل التمهيدى لموضوع عن (الكادراج السينمائى) هو أن نقرر - بدءاً وإنتهاءً - أنه الموضوع الشامل الأشمل لكل دراسات فن الفيلم، بدءاً بالحرفية التقنية، وإنتهاءً بأحدث نظريات الفيلم وعلم الجمال السينمائى، الأمر الذى يجعلنا نقر بوضوح، أنه لا تكفيه مجلدات للبحث والتحليل والشرح.. ومع ذلك تبرز أهمية تقديم هذا الكتاب الذى يطرح مفاتيح التعرف على مداخل الموضوع من شتى زواياه. ولهذا فسوف تقابلنا مشكلة التعريب لمصطلح «الكادراج السينمائى»، وهى مشكلة شبيهة بأمثالها من مصطلحات فن السينما التى تحمل كل منها العديد من الأبعاد والمستويات التى تشير إليها من حيث المعنى، بحيث يصعب عادة حصرها فى ترجمة تكون كفيلة بالإشارة إلى نفس هذه المستويات، مثل مصطلح «المونتاج السينمائى» الذى لم يصمد أمامه المصطلح المعرب بإعتباره «التوليف»، بل إن مسمى «الفيلم» نفسه أوحتى «السينما»، ظلت كل منها الأكثر انتصاراً بالشيوع وسهولة الاستخدام.. إلخ.. وهو ما يترك لنا مساحة من إمكانية القبول باستخدام ذات المنطوق الأجنبى لمصطلح (الكادراج) السينمائى، طالما أنه يحمل جدلياته الداخلية الخاصة فيما يشير إليه، ولا ينقص فى هذه الحالة إلا إشاعة الفهم الحقيقى للمصطلح، وتلك المشكلة هى التى دفعت بالمترجم الصديق السيد/ شحات صادق أن يبدأ مقدمته للكتاب بالتنويه لمحدودية الترجمة التقليدية للكادراج إذا ما قيل بأنه «التأطير»، إذ نوافقه فى هذا الصدد.

وأجدها الآن فرصة لتحية الصديق المترجم على إنكبابه لإنجاز هذا العمل، وهو الصديق الذى كنت أتمنى أن أكتفى بضم صوتى له فيما يقول عن إصدار هذا الكتاب بإعتباره الآتى إلينا فى إطار المشروع العملاق لترجمة كتب الفنون الذى يشرف عليه ويوجهه الأستاذ الدكتور فوزى فهمى رئيس أكاديمية الفنون.. كنت أتمنى الاكتفاء بقوله بذلك، ولكن قربى - على المستوى الشخصى من الدكتور فوزى فهمى من ناحية، مع معايشتى لتجربته فى إعادة الإحياء والإنماء والإنطلاق بدور الأكاديمية بما جعل الدكتور ثروت عكاشة يلقب الدكتور فوزى فهمى بـ «راعى الأكاديمية»... كل هذا وغيره الكثير يجعلنى أشير إلى ما هو أكثر من كونه عملا عملاقا، ذلك أنه الدور الريادى الحق فى التنوير.. التنوير الذى هو طريق المستقبل الحقيقى لتجسيد كل أحلامنا.. ■

مدكور ثابت

يونية ١٩٩٦م

الهوامش

(2) Nizhny Vladimir: Lessons with Eisenstein; Translated and edited by Ivor Montagu & Jay Leyda, George Allen & Unwin Ltd, London, 1962 pp. 19: 139.

(*) يمكن الرجوع إلى مجموعة من الكتب المترجمة ضمن إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بإشراف أ.د. فوزى فهمى، نذكر منها على سبيل المثال: أبحاث فى الفضاء المسرحى (مجموعة من المؤلفين/ ترجمة نورا أمين) + لغات خشبة المسرح (تأليف باتريس بافيز/ترجمة أحمد عبد الفتاح) + المسرح فى مفترق طرق الثقافة (باتريس بافيز/ ترجمة وتقديم سباعى السيد) + مجال الدراما (مارتن ايسلن/ ترجمة سباعى السيد/ تقديم دكتور أحمد سخسوخ) + نظرية العرض المسرحى (جوليان هيلتون/ ترجمة د. نهاد صليحة) وكتب أخرى.

(١) أندرو (ج.دادلى): نظريات الفيلم الكبرى.. ص ٣٧.

(٢) المصدر نفسه.

(3) Suino, M.E.: Forword to... Semiotics of Cinema by Jurij Lotman ` p. VIII.

(١) لوتمان (يورى): سيميوطيقا السينما.. ص ٢٦٨.

(٢) المصدر نفسه.. ص ٢٦٩.

(3) Lotmun, Jurij: Semiotcs of Cinema. - p. 106.

(1) Mast, Gerald and Marshal Cohen: heory and Critism.- p. xi.

(٢) أوفسيانيكوف (ميخائيل): الصورة الفنية.. ص ١٧١.

(٣) هاوزر (أرنولد): فلسفة تاريخ الفن.. ص ٣٢.

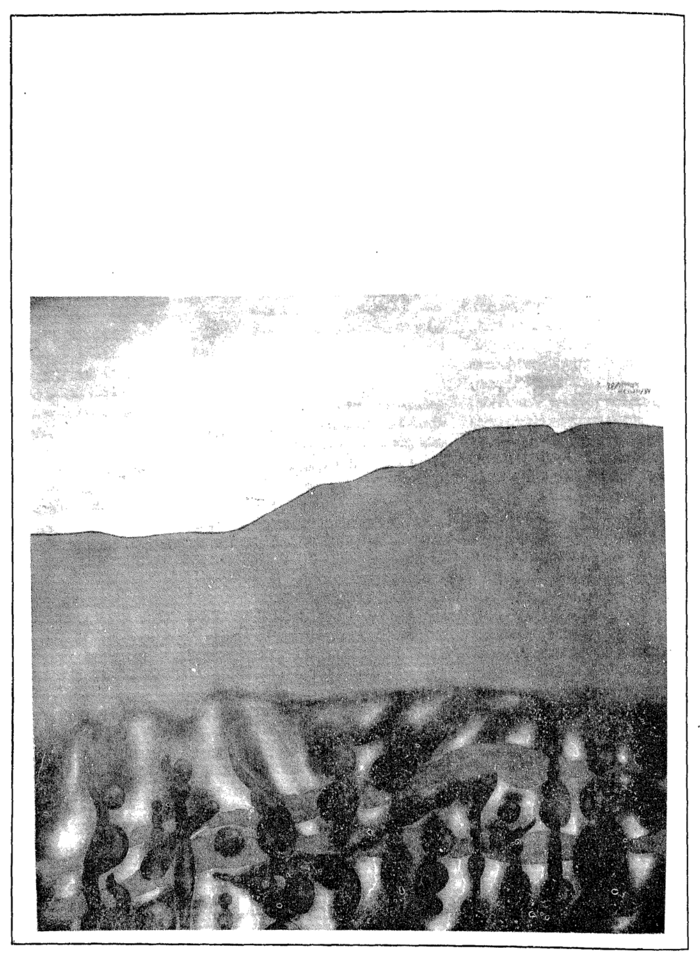
(٤) أندرو (ج.دادلى): مصدر سابق.. ص ١٨١.

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه.. ص ١٨٢.

(٣) المصدر نفسه.. ص ١٩١.

(١) عبد الكريم الشيكر: حقيقة الصورة/ أو صورة الحقيقة.. ص ١٥.



جســـــد المرأة
كلمــــــة المرأة

قد يعد اسم فدوى ملطى دوجلاس Fedwa Maltti - Douglas الآن من الاسماء ذائعة الصيت دولياً فى حقل دراسات الشرق الأوسط، ويرجع ذلك إلى أنها تتمتع ببصيرة فى النقد الأدبى والثقافة أبدعت دراسات عديدة عن نصوص متنوعة فى التراث الأدبى الإسلامى العربى، وهى دراسات ترجم بعضها فقط إلى العربية. ويأتى كتابها جسد المرأة، كلمة المرأة، المنشور عام ١٩٩١ إضافة بالغة الأهمية لتلك المجموعة من الأعمال، وهو إسهام رائع فى الخطاب النقدى المعاصر عن الأدب العربى. وفى هذه الدراسة لا تتردد ملطى دوجلاس فى توظيف أدوات النقد الأنثوى لفحص خطاب النوع Gender discoursp كما وصف فى نصوص أدبية متنوعة. إن النقد الأنثوى يفحص الدعامات الفلسفية والاجتماعية والجسدية والنفسية للخبرة التى تحمل سمات النوع Gendered expprience ويتناولها كما تتضح فى نصوص الثقافة. وتغربل فدوى ملطى دوجلاس دليل هذه النصوص من أجل ديناميات النوع فى الصوت والخبرة والتناول الأدبى الثقافى للنساء فى الأدب العربى. إنها تركز، مسترشدة بالخطاب النظرى، على صوت النساء فى تأثيره ومساهمته فى الخطاب الثقافى بصورة عامة. إن أطروحتها تفترض أن الصوت الأدبى والثقافى للنساء ينتقل عبر الوسط المفهومى لجسد الأنثى، بوصفها أنثى.

وأوضح الحقـــائق عن الخطاب الإسلامى العربى فى هذا الشأن هو الغياب النسبى للنساء كأصوات فاعلة، بقدر مايكتب الرجال، على نحو غامر، الأدب العربى الإسلامى ويبقون عليه. إن قضية صوت النساء فى الخطاب الأدبى تُجسّد فى القيود الجسدية والثقافية التى تتولد عن بنية الشرعية، العمود الفقرى للصرح الأدبى ومؤسساته. بدقة شديدة تتقصى ملطى دوجلاس صوت النساء فى تاريخ الخطاب العربى بتحليل نصوص تتراوح من نصوص التفسير القرآنى إلى عبلة الروبنى وفدوى طوقان وبين ذلك وقفة رائعة مع نصوص الأدب فى العصور الوسطى.

وتحدد ملطى دوجلاس بدقة بعد أن تذكر الناسخ الذكر كوسيط للنتاج الأدبى الثقافى، القيم الأدبية المتماثلة اجتماعياً homosocial (مقابل الجنسية المثلية homosexhal) وتحدد البيئة التى تبحث فيها عن الصوت الأنثوى. وتؤكد فى هذه الناحية على علاقة الجسد الأنثوى بالخطاب الأدبى العربى، بوصفه باباً تعبّر النساء من خلاله عن أصواتهن.

يتناول الفصل الأول الصوت الذى قد يكون أقوى الأصوات الأنثوية فى الأدب العربى، إنه صوت شهرزاد، منتصبة على الحافة الشرعية المتاخمة للأدب الشعبى المسلى. إن شهرزاد فى ألف ليلة وليلة تُخلّص شعبها من ملك مختل الشعور يمارس سلسلة من القتل وتشترى حياتها عبر سيطرة الخطاب السردى وعبر جسدها، كعروس بكر فى البداية، ثم كعاشقة تروى بصورة ساحرة، وفى نهاية الحكاية كأمٍّ لأطفال شهريار الثلاثة - وفى هذه القصة، يعنى امتلاك الصوت الأدبى امتلاك القوة. إن شهرزاد تدجن السفاح عدو النساء والمجتمع، لتصبح بطلة الأتساق. ومن المفارقة أن صوت هذه الشخصية البارزة لايعبّر عنه إلا كإطار للسرد؛ إن شهرزاد ليست سوى بطلة مؤلّفة فى حكاية.

وبعد ذلك تدرس ملطى دوجلاس شواهد لأصوات النساء فى عدد هائل من مصادر الأدب، عاثرة فى الأساس على نساء يتحدثن كشخصيات فى حكايات كتب الأدب. إن الصوت الأنثوى ينبعث، بتجاهل الاسم غالباً، من شخصيات فى تفاصيل النصوص، خارجاً أحياناً عن تحكم الخطاب فى [illegible] مماهرة وبليغة وسطور مذهلة. ويؤدى التجاهل النسبى للاسم وتناول تلك النماذج الأنثوية لملطى دوجلاس عدم وجود منفذ للنساء إلى مجتمع أدبى (يسيطر عليه الرجال) إلا بواسطة النشاط الجنسى للجسد ثم تدرس ملطى دوجلاس صوت النساء فى القصص المرتبطة بالتراث القرآنى وتفسيره، عاثرة على مفاهيم النوع (الكاره للنساء أو سواها) المشيدة فى التراث الأدبى ككل. إنها تفحص التراث التفسيرى الذى يتناول آدم وحواء، وعائشة، ويوسف وزليخة، موضحة بعض المصادر القديمة التى تساهم فى بناء النموذج الذى ينسب للنساء الشره والخداع، والخطورة، والنشاط الجنسى غير الخاضع للتحكم والباعث على الشعور بالإثم، وفى إعادة إنتاجه.

وبعد دراسة أوضاع النوع فى نصوص أدبية متنوعة، تركز ملطى دوجلاس على وضع صوت الأنثى وجسدها فى يوتوبيا ابن طفيل، حى بن يقظان، التى تخلو من الإناث وبالإضافة إلى ذلك تستكشف هذه الدراسة المفصلة على نحو رائع تحيز التماثل الإجتماعى، المذكور فى مكان آخر، متأملة على نحو خاص العدد القليل من النماذج الأنثوية الهامشية فى القصة والنصوص التى ترتبط بها. وتشمل هذه النماذج أم حى التى تخلت عنه، والغزالة التى ربته، وخلال موتها اكتسب المعرفة الانتقادية. إنها تستكشف هنا مفهوما آخر مهماً عن زوجى التماثل الاجتماعى الذكرى كمفهوم بارز فى النص. ناظرة مرة أخرى إلى مدى أبعد فى حقل جغرافيا النوع فى الأدب العربى، تتناول ملطى دوجلاس فاكهة الواقواق المدهشة التى تكبر فى

الإشارات والتنبيهات

صورة جسد امرأة، وتموت حين تنضج ، الأنثى المهجورة فى النهاية . إنها تذكر جزر النساء جميعًا، والأماكن الأدبية الغريبة الأخرى، اليوتوبيات التى تحمل سمات النوع، الجغرافيا الخيالية مستكشفة أقصى حدود خبرة النوع. إنها تفحص نصوصًا عديدة مرتبطة بالموضوع، لكنها تختلف فى نسخ متنوعة من قصة سلامان أبسال Absal salaman كزوجين مثاليين أو مرتبطين على نحو غير ملائم - أى النوعين ضمن الأزواج ، كيف يؤثر ذلك على القصة ، ما الذى تكشف عنه ديناميات النوع، ومرة أخرى، تجد ملطى دوجلاس هذه النصوص تُعرِّف المرأة بالجسد، وبنغمات سلبية . إن دراستها توضح أن النساء يعرضن فى هذه الحكايات على نحو سلبى من خلال جسد الأنثى، كأم لا تكفى، وكائن جنسى نهم، ولصٍ يسرق الاستقرار والأبناء بالغواية.

وفى التحول الكبير فى الكتاب، تطبق ملطى دوجلاس أدوات تحليلية مماثلة على نصوص الموجة الجديدة من الكاتبات اللائى دخلن الساحة الأدبية ونجحن فى اكتساب صوت لأنفسهن بالوسائل الأدبية. ومرة أخرى تبحث ملطى دوجلاس عن بناء (ووسائل إنتاج) صوت المرأة وعلاقته بالجسد.

وفى مناقشة بارعة ودقيقة للغاية، ترد ملطى دوجلاس بالبينة على الأزدراء النقدى السائد (العام) للإنتاج الأدبى الأنثوى لنوال السعداوى. إنها تؤكد أن الصوت الأدبى فى مذكرات طبيبة، التى كتبتها نوال السعداوى على هيئة رواية، يمثل ردا يعترض على صوت طه حسين عميد الأدب العربى فى الأيام. وما تقدمه ملطى دوجلاس على نحو أكثر مهارة هو الدليل على التكافؤ المفهومى الموصوف ثقافيا بين عاهة العمى والأنوثة كعورتين (ربما لأن كليهما لا يبلغ كمال الذكر؟) مستخدمة الموسوعات العربية فى العصور الوسطى ونصوصاً أخرى كدليل.

بالإضافة إلى ذلك، تتناول ملطى دوجلاس بعد ذلك مذكرات نوال السعداوى وقصتها الأشهر فى الغرب، امرأة فى نقطة الصفر، كوثائق للوصول إلى صوت ، معبرة عن علاقتها السلبية بجسد المرأة فى البداية، وقد تغلبت عليها فى النهاية بواسطة التميز وممارسة الطب. وقد تم ذلك بصورة مزدوجة، على مستوى سرد الأخصائية النفسية والطبيبة وفردوس فى سجن النساء، وفردوس، التى حكم عليها بالإعدام وليس لها فرصة للتعبير عن صوتها إلا فى السرد الروائى ذاته.

وتواصل ملطى دوجلاس تحليلاتها مع صوت عبلة الروينى فى مذكراتها/ سيرة أمل دنقل، الجنوبى. إنها تتناول العلاقة بين صوت الروينى كمؤلفة وصوت أمل دنقل الشاعر الذى تصفه وتستشهد بشعره فى نص قصتها وتتناول ملطى دوجلاس، أيضا كيف أن الثنائى المتباين جنسيا فى صميم المذكرات، فى نزاع مع أولية التماثل الاجتماعى فى الوسطين الأدبى والنقدى.

وفى النهاية، تفحص ملطى دوجلاس ديناميات النوع فى السيرة الذاتية لفدوى طوقان رحلة جبلية رحلة صعبة . وهنا تستكشف كيف تتوصل الشاعرة إلى صوتها الشعرى بنفوذ أخيها وتشجيعه، وإلى صوتها السياسى - فقط - بعد وفاة أبيها. ولم تستطع أن تحقق مكانة لها فى الأدب العربى المعاصر إلا بالتغلب على المسار المتوقَّع للنوع فى الأسرة بواسطة الشعر والمشاركة فى الخطاب العام.

وحين تكون القضايا المتعلقة بالنساء شديدة الحساسية من كل الجوانب، يكون فحص فدوى ملطى دوجلاس، الفحص النقدى الواضح والبارع للنصوص للعثور على دليل لخطاب النوع فى الأدب العربى، بالغ الأهمية. إنها لا تدعى أنها ليس لها موقف وراء تحليلها ولكنها تطرح أسئلتها المهمة على النصوص بصورة مناسبة ووضوح جرئ وبراعة. ثمة أسئلة كثيرة عن مناقشتها ذاتها، حيث يكشف تحليلها عن تحيزات دقيقة وحاسمة عن التفاعل المتباين جنسيا بين الثنائيات الأدبية. بينما تكشف بوضوح وبراعة عن تحيز التماثل الاجتماعى الذكرى فى نصوصها، فإنها لم تضع فى الاعتبار ببساطة دليل التماثل الاجتماعى الأنثوى.

وبصرف النظر عن أن أوضاع النوع قد تكمن فى لا شعور القارئ أو ما قد تستخلصة فدوى ملطى دوجلاس من أدلة داخل نصوصها ، فإن مناقشة ملطى دوجلاس وتأويلها مشيدين بصورة رائعة ومدعمين بالشواهد . إن مناقشتها تحتاج بالضرورة للالتقاء بها والاستجابة لها على مستوى الدليل النصى، والبنايات النظرية التى تشكل هيكل مناقشتها. لا نقول إن الكتاب كامل: ثمة نقص فى المعلومات فى الملاحظات والبيبيوجرافيا مما قد يحبط القارئ. ويجب وضع حدود اختيارها للنصوص موضع التساؤل. إلا أنه قد توجد مفارقة فى حقيقة أن هذا الكتاب لم يترجم إلى العربية حتى الآن*، حيث يقتصر الصوت النقدى للمرأة عند فدوى ملطى دوجلاس على الهامشى فى الخطاب النقدى للأدب العربى. وكم يكون غريبا أن مصير صوتها حتى الآن فى عالم الأدب العربى يعكس ويؤكد إلى حد ما أطروحتها الأصلية. ماذا تقول عن ذلك؟ ■

كلارسّا برْت (Clarissa Burt)

ت: عبدالمقصود عبدالكريم

هامش:

(*) يعكف الشاعر عبدالمقصود عبدالكريم على ترجمة هذا الكتاب الى اللغة العربية.

الإشارات والتنبيهات

في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

التجريب وتدشين ثقافة الصورة

فلأن الثقافة هي ذلك الكل المركب من أفكارنا وممارستنا اليومية وأحلامنا المستقبلية المبنية عليها، لايتنازل المسرح، رغم كل هيمنة وسائل الاتصال الجماهيري، عن حقه في التمركز الكامل في عمق البنية الجدلية للثقافة الانسانية والمجتمعية معًا، معبرًا، في فضائه المحدود سينوجرافيا واللامحدود جماليًا ،عن الصراع الدائر في المجتمع بين روافد الثقافة المجتمعية من جهة، وتعدد الثقافات الإنسانية (الدولية) من جهة أخرى، فكل رافد ثقافي يعبر بالضرورة عن التكوينات الاجتماعية المنبثق منها ومن حركة فكرها وسلوكها معًا في المجتمع، ويسعى هذا الرافد لصبغ وجه الثقافة الكلي بصبغته الخاصة، زاعماأن وجه الثقافة أحادي الجانب، ومعبرًا فقط عن رؤيته للحياة، ومن ثم يتم اختزال ثقافة المجتمع في بعد واحد، عملاً على تسييد ثقافة فئة معينة، أو طبقة محددة، أو عقلية ما، مما يعني تصور إلغاء تعددية الروافد والمنابع المشكلة لثقافة المجتمع الواحد، مما يستتبعه من تصور الإطاحة بصراع الروافد داخل ثقافة المجتمع الواحد، وصراع الثقافات على مستوى المجتمع الإنساني(الدولي).

وقد يرى البعض في إقامة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي لدورته التاسعة، في سبتمبر الماضي، كمظاهرة ثقافية إبداعية تتجلى فيها الدعوة لعدم تقديس (النص) المسرحي، والاحتفاء بثقافة الصورة، وتطالب بمزيد من الحرية والانطلاق خارج كل ما هو تقليدي ومتوارث ومعتاد ومقيد لإبداع الفنان في الحياة المسرحية والثقافية معاً، وذلك في الوقت الذي تحاصر فيه الأفكار السلفية والتراجعية الواقع الاجتماعي/ الثقافي، وتحاكم فيه العلماء والمفكرين، وتصادر فيه الكتب والأفكار باسم الخروج على قداسة (النصوص) المتوارثة، ورؤى السلف الصالح، الأمر الذي أدى إلى أن يصدر عن المثقفين المصريين، تزامناً مع مهرجان القاهرة للمسرح، بياناً أو «نداء إلى الأمة» يطالبون فيه بالوقوف ضد محاكم التفتيش التي تقيمها قوى التيار الظلامي وتصادر فيه «ما تبقى في حياتنا من عناصر الحرية والإبداع، على كافة الأصعدة الفكرية والعلمية».

قد يرى البعض في هذا التزامن السابق لحدثين متعارضين مفارقة مريرة، تكشف عن الواقع الأليم الذي تعيشه اليوم الثقافة المصرية، غير أننا نرى وجهاً إيجابياً للأمر يتمثل في تأكيد عنصر الصراع الحيوي بين الاتجاهات المختلفة المعبرة عن الحركة الثقافية المصرية في عالم متغير، كما نرى أن ثمة أمرًا جديرًا بالاهتمام والمناقشة الموضوعية الحقيقية في ذلك الجدل بين ثقافة الصورة وثقافةالكلمة، وبين فضاء اللوحة المنغلقة على ذاتها وفضاء اللوحة المحطمة لإطارها، وبين احترام النص المسرحي والإطاحة به كاملا، وبين تعدد المحلول الواحد وأهمية اقتصاد الدال Signifier على مدلول Signified واضح يمكن لأفراد المجتمع الواحد فك شفرته واستيعاب مرماه، وما يترتب على ذلك من خلاف بين الدعوة لقيمة جمالية بحتة للعمل المسرحي والدعوةلدور اجتماعي/ جمالي محدد لهذا المسرح في مجتمع في أمّس الحاجة إليه كبنية حوارية صراعية، ومحتوى منير للواقع، ورسالة تحث على تغيير أو ضاعه الفاسدة.

على مدى عشرة أعوام، ومنذ الدورة الأولى في سبتمبر ١٩٨٨، بلور المهرجان رؤية محدودة وواضحة له، وأسس قواعد جديدة في عالم الإبداع المسرحي، لم تكن واردة أو مطروحة بشكل متكامل في المجتمع قبله، كما كرس المهرجان لمفهوم محدد يقوم على التجريب في الشكل المسرحي، ويؤكد على لغة الجسد خاصة في عروضه المستقدمة من الغرب، أو عروضه المحلية المسايرة للنمط الغربي الذي تتبناه دائماً لجنة التحكيم (الدولية)، فضلاً عن الدور الذي تلعبه الصورة المسرحية والتعبير الجسدي داخله في المجتمع الغربي من جهة، وجمهورنا غير المتسلح بلغة أخرى غير الإنجليزية والفرنسية، ومن ثم يهتم المهرجان بعروض الصورة، ويدشنها دومًا باختيار عرض الافتتاح من بينها، هكذا كان الأمر في الدورات السابقة، وأيضا في الدورة الأخيرةمع عرض «الهبوط» لفرقة (مسرح تشابل أوف تشيلنج) أو (كنيسة التغيير الصغيرة) الأسترالية، والذي يبحث عن جماليات الصورة المسرحية عبر تأمل استبطاني لامرأة وحيدة غاب عنها الزوج بالموت، تاركا إياها تبحث عن تفسير لمعنى الحياة وإمكانية تخصيبها داخل أعماقها الغامضة، وهو مدلول لا يمكن اقتناصه إلا بالرجوع إلى المادة المكتوبة التي أرسلتها الفرقة نفسها لإدارة المهرجان، ونشرتها الأخيرة ضمن كتابها الخاص بفعاليات المهرجان، فضلا عن الكتيب غير المترجم والمصاحب للعرض والذي يقال أن الفرقة قدمت فيه رؤيته لثقافة بلادها الخاصة (استراليا)، ومنهجها في التعامل مع أساطير مجتمعها، مما يعني أن ثقافة الصورة المهيمنة اليوم على الغرب، ليست مطلقة، وإنما هي تنبع من موروثات هذا المجتمع الممتد من أستراليا حتى الولايات المتحدة الأمريكية، محتوياً شمال آسيا وأوروبا

الإشارات والتنبيهات

بأكملها، فضلاً عن طرائقه اليومية فى الحياة وسعيه الدؤوب للعيش فيها والسيطرة عليها وفق ثقافته الخاصة.

إن الرصد الدقيق للعروض الغربية التى قُدمت فى دورة هذا العام، وهى نموذجية للأعوام الفائتة، مثل العرض الأسترالى المذكور سلفاً، وعروض أخرى مثل «أرداف ذات عقل» لفرقة (صحراء ٩٣) البلچيكية، و «ذاكرة العقل» لفرقة (تانز هوتيل) النمساوية، و «المخادعون» لفرقة (شامانز) المجرية، و «الإيجو» لفرقة (هاند) - أو اليد - البلغارية، وكذلك عرض « هولوكست القرن العشرين» لفرقة (ينهى يوكاتا) اليابانية وكلها وغيرها عروض تتبنى ثقافة الصورة وفكرة المعانى المراوغة غير المستطاع الإمساك بها من أول تعامل مع دالاتها، فلم يعد دال الصورة فى أبرز توجهات الفكر الغربى اليوم علاقة بمدلول نابع من الواقع، بل أصبحت الصورة (الفنية/ الجمالية) هى عملية هروب من الواقع، وانفلات من (ذاكرة العقل)، تمحوراً حول (الأنا) البراجماتية الفكر والسلوك، والساعية لتحطيم جماعية الإبداع والتلقى معاً، وهو ما أدى إلى سيادة نمط (المونولوج) أو (المناجاة الذاتية) فى المسرح، وهيمنة روح المونودراما على العرض المسرحى ومناقشاته فى آن واحد، ومن ثم يصبح المتلقى فرداً منفصلاً عن الجماعة التى يشاركها فعل المشاهدة، وبالتالى فرداً فى فك شفرة العرض وتفسير دلالاته وفهم مدلولاته، ومن ثم تتعدد المعانى ويسود الغموض، ويدعى كل متلقى أنه الأكثر استيعاباً لما يطرحه العرض المسرحى، مما يمنحه ميزة التفوق على الآخرين وشعور التعالى داخل جيتو (مارينا المسرحى)، فيحل التفرد محل الجماعية، والتشظى محل الوحدة، والانفصال محل الاندماج.

صحيح أن المسرح بطبيعته يقوم على فكرة (الصورة) منذ نموذج (المرآة) الأفلاطونى وفكرة (المحاكاة) الكلاسيكية، وهو ما يحتم وجود علاقة واضحة العالم من الصورة والهيولى، بين المسرح المحاكى والطبيعة والواقع المحاكى، كما يؤكد على أن المسرح ليس مجرد رسالة خطابية، وإنما هو بنية إبداعية تعتمد أساساً على سلسلة من العلاقات الصوتية (اللفظية وغير اللفظية) والمرئية تملك، مع كل أبعادها الإنسانية الكلية، بعداً مجتمعيا يجعل أمر فهمها منوطاً بالمجتمع الخالق لتلك العلاقات والمستخدم لها فى واقعه، ومرتبط باستعداد وقدرة هذا المجتمع على استيعاب معانى هذه العلامات الفنية داخل بنية العمل المبدع، حيث تشحن العلاقة ببعد جمالى جديد وإن لم ينفصل عن ثقافة المجتمع المبدع للعمل الفنى والقادر على فك شفرته.

على حين غدا نموذج الصورة فى المجتمع الغربى قائماً اليوم على فكرة (المتاهة) ومراياها المتعددة والمتغايرة فى بؤرها، مما يؤدى إلى تكَسر المعنى الواحد، ونسف أية رسالة محددة العمل الإبداعى، وهو أمر طبيعى فى المجتمع الغربى، وتطور منطقى لفكر بدأ منذ عقود طويلة خلت، وانطلق من واقع خاص به، وتبلور أساساً فى مسرح (العبث)، عقب الحرب العالمية الثانية، وماعبر عنه من حالة الخواء النفسى التى عاشها الأنسان الغربى - الأوروبى خاصة - زمنذاك، فضلاً عن فقدان المعنى فى الحياة والفن معاً، وانعدام التواصل بين البشر، فى الغرب الأوروبى بالطبع، خاصة عبر اللغة المنطوقة، فقام بالسخرية من هذه اللغة وهذا التواصل المفقود فى أعمال بيكيت ويونسكو وأرابال، إلى جانب الشعور بإزدواجية الأنا التى تجعل الإنسان الواحد يظهر بوجهه فى العديد من أعمال بيكاسو التشكيلية بوضع مواجهى/ جانبى فى آن واحد، أو ينشطر إلى شخصيتين فى أعمال بونيويل السينمائية، فى مرحلته الفرنسية، أو يتواجد فى زمنين مختلفين فى وقت واحد كما فى سينما إنجمار برجمان.

وتكشف عروض المهرجان الغربية عن هذا البعد المنشطر الكامن فى ثقافة الصورة الغربية والمشكِّل لجوهرها المراوغ، والمؤدى بالضرورة للاطاحة بالنص المسرحى رعياً من إيديولوچيته الواضحة، فالغرب اليوم يدعو لإسقاط كل إيديولوچيته، بعد أن تفتتت منظومة الدول الإيديولوچية من داخلها، وراح الغرب المنتصر ينهى التاريخ لصالحه هو، أو بمعنى أكثر دقة لصالح القطب الأوحد الذى صك النظام الجديد فى أوائل التسعينات، ويدعم رؤيته الأحادية على العالم كله بالقوة والإرهاب وفرض الأمر الواقع، وهو حينما ينقل إلينا ثقافته هذه، عبر البعض من مثقفينا المبهورين به وبها، والمنتفخين بمصطلحات ما بعد الحداثة وركام المدارس الشكلانية، إنما يدعم رؤيته، ويطيح بدور المثقف المفكر فى حياتنا، ويهدر دور الكلمة الرافضة والثائرة، ويفصم العلاقة بين الإبداع الراقى وجمهوره، مسلماً إياه إلى ثقافة العشوائية، وما خروج الجمهور العادى ومتوسط الثقافة وغير المدعى من صالات العرض التى قدمت فيها عروض المهرجان الملغزة والمراوغة والهاربة من مخاطبة عقله ووجدانه معاً، إلا دليلاً جلياً على عدم تقبله لهذا العرض الغريب عنه، وهذا (المسرح) الذى يدعى البعض أنه المسرح الحقيقى والجديد والحداثى.

إن الإصرار على تقديم هذا النوع من المسرح، وعلى مدى تسع دورات، والابتعاد عمدًا عن تقديم عروض أخرى لأساطين الإبداع المسرحى فى العالم،

الإشارات والتنبيهات

مثل بيتربروك وبيترشتاين واريان منوشكين وترزوبولوس وغيرهم، بحجة أن عروض هذه الفرق (المحترفة) تطلب مقابلاً مادياً لحضورها ومشاركتها فى المهرجان، لهو أمر غير معقول، فالفرقة الكبرى المحترفة من الطبيعى أن تعيش على ما تحصل عليه مادياً، ولا يعقل أن يأتى مخرج مثل بيتربروك وفرقته إلى مهرجاننا مقابل فقط الإقامة بفندق خمسة نجوم، فضلا عن دخوله فى تسابق مع عروض لفرق نكرة على مستوى العالم، هذا إلى جانب أن الأموال المصروفة فى هذا المهرجان (ما يقرب من اثنين مليون جنيه) على فرق (الهواة) الغربية لمن الأفضل استثمارها فى استقدام عروض ذات قيمة وتأثير فى مسرحنا المصرى والعربى، بدلاً من هذا التأثير السلبى الذى شاهدناه فى عروض عربية مثل العرض الأردنى «الحفرة» للفرقة الرسمية التابعة لوزارة الثقافة الأردنية والذى قدم عرضا عبثياً معداً عن مسرحيتى «فى انتظار جودو» لصوميل بيكيت، و«الزمن والحجرة» لبوتوشتراوس، يؤكِّد أصحابه من خلاله «على معانى معينة من قبيل «اللاجدوى» والافتقار إلى فعل اجتماعى مؤثر» ، كما جاء فى أوراق الفرقة ذاتها، وهو أمر مثير للغرابة، فأية دعوة هذه التى تدعو اليها فرقة تنتمى لبلد نام عائش على خط النار، وتتقاذفه الأمواج بين شطآن متباعدة من الرعب من الحرب والسقوط فى التطبيع، وأى (لاجدوى) هذه التى نشحن بها متلقينا، عبر العرض المسرحى، ليخرج بعدها محبطاً وكافرًا بأى (فعل مؤثر) ؟!.

إن عرض الأردن هذا هو حالة نموذجية لما آل إليه أمر مسرحنا العربى بسبب شعوره بالدونية أمام العروض المستقدمة والمتصور أنها النموذج الحى للمسرح الغربى (الحداثى) و (ما بعد الحداثى) ، ودورانه حول المعانى العبثية لهذا المسرح، والرؤية النقدية المصاحبة له والداعى لهيمنة الشكل على المحتوى الدلالى، وفردية التلقى على جماعيته فمخرج العرض الأردنى المذكور «خليل بصرات» يقول فى حوار له بنشرة (التجريبى) اليومية ردًا على سؤال حول أساس التجريب فى عرضه هذا: «التجريب كان على صعيد الشكل من خلال ابتكارى وسائل تعبير جديدة استخدمت على خشبة المسرح لإنتاج الدلالات والمعانى المختلفة والمتعددة لتعددية التأويل المسرحى ليخرج كل مشاهد بقراءة مختلفة للعرض المسرحى» وكأن الشكل فى المسرح، وفى الفن عامة ينفصل عن المحتوى الدلالى الخالق له والمتجادل معه داخل رؤية كلية تحكم الفن والواقع معاً، فالشكل الكلاسيكى، أو البنية الكلاسيكية وفقاً لمدارس النقدالحديثة، لا ينفصل عن المحتوى الدلالى الكلاسيكى الحامل له والمعَبّر عنه جمالياً، وهما معاً نتاج رؤية كلاسيكية للعالم، والحال كذلك مع الشكل أو البنية الدرامية الرومانسية والتعبيرية والعبثية، وعليه فليس هناك أبدًا أى تجريب على الشكل دون تجريب على المحتوى اللالى، أو دونما تأثير من أىمنهما على الآخر، بل إنه لا تجريب على كل فنهما دون رؤية تجريبية أو تحديثية تحكم عملية التجريب، وهو الأمر المثير فعلا فى العروض العربية، مصرية كانت أم غير مصرية، فقد تصور جيل الشباب من المبدعين العرب أن أى كسر للشكل البنائى المعروف المقنن للكتابة النصية، وأي تحطم للشكل السنوجرافى التقليدى للعرض المسرحى، بمزج نص محلى عامى اللهجة بنص آخر أجنبى ومترجم بالعربية الفصحى كالعرض القطرى «سجلات رسمية» أو بخلط نصين أجنبيين لارابط بنائى بينهما، كالعرض الأردنى «الحفرة» والاكتفاء بالثرثرة فى فضاء المسرح، واستخدام جهاز تليفيزيون يعمل دون صورة، أو آلة طابعة تلقى بأوراقها على خشبة المسرح، أو قذف الطعام الممضوغ فى الفم بأوجه المشاهدين، فضلاً عن الإضاءة الخافتة أو الإلغاز فى الصياغة كما فى العرض الكويتى «ترنموا..كى يصحو المارد» ، أو فى مل ساحة المسرح بمظاهر احتفالية نقلت من الشارع إلى صحن وكالة الغورى دون إدماج صحيح فى بيئة العمل المسرحى، كما فى العرض المصرى «أيام الإنسان السبعة» .

إن كل هذا الكسر والتحطم للشكل/ البنية، والرغبة فى تفتيت جماعية التلقى «ليخرج كل مشاهد بقراءة مختلفة للعرض المسرحى» ، لن يؤدى لصياغة مسرح عربى لصيق بهموم واقعه، ويدفع بهذا المسرح، والقادم هنا للمشاركة فى المهرجان والحصول على جوائزه، أن يصيغ ذاته وفق الرؤية المهيمنة على المهرجان، والمصنوعة بشكل خاص بأيدى لجان تحكيمه، فقد أعلن الايطالى لو يجى ماريا موزاتى، رئيس لجنة التحكم هذا العام، أنه لا توجد لدى لجنة التحكيم معايير محددة للتقييم، والأمر منوط أساساً بفردية تلقى كل عضو فيها وفقا لثقافته وتأويِله الخاص، وقد حدث بالفعل أن حظىَ العرض الإسبانى «ميديا» بإعجاب الجمهور والنقاد، وفرض نفسه على وسائل الإعلام الجماهيرية؛ وأدار التليفزيون المصرى أكثر من لقاء مع معدَّته وبطلته ماريا فرناندث ومخرجه لويس جاريان، ومع ذلك استبعدته لجنة التحكيم من التنافس على أية جائزة، وكانت الفنانة اللبنانية نضال الأشقر، عضو لجنة التحكيم، قد أعلنت أثناء المهرجان، أنها لا تحب هذا النوع من المسرح، المعتمد على القسوة وقد شبهت العرض الإسبانى، وكل مسرح القسوة،

الإشارات والتنبيهات

بالمقبرة الموحشة التى تفتح فجأة أمامها ومن ثم يحل الهوى وعدم الحب، والمزاج الشخصى والميل الحسى محل المعايير الغائبة، ويطيح التأويل الفردى بأى حكم جمعى على العمل الإبداعى، مسقطاً فى طريقه كل المقاييس النقدية التى خرجت من المسرح لتحدد مساره، وتجعله لا يختلط بفنون أخرى كالملحمة والشعائر الدينية والرقص الاحتفالى قديماً، وكافة فنون اليوم حديثاً.

إن المسرح يخلق معاييره ليحافظ على ذاته، ومع تجدده، يتجدد العالم المبدع له، تتجدد معاييره وقيمه •

دون أن تنسف هويتها الخاصة، مثلما يتجدد الرقص دون أن يصبح دراما مسرحية، ربما يدخل فى نسيج العرض المسرحى، فيصبح جزءاً من هذا النسيج المسمى (المسرح)، والذى هو «أبو الفنون» لقدرته على استيعاب الفنون الزمانية والمكانية الأخرى، لكنه لا يتراجع أبداً للخلف ليصبح فقط رقصاً أو حكاية تحكى على الرباب أو ديكوراً مسرحياً دون ممثل، فهذا تدمير لشمولية المسرح وقدرته العبقرية على احتواء كل الفنون فى بنيته الخاصة، والتى تخاطب، دون كل الفنون الأخرى، حضوراً جمعياً، فلا مسرح دون جمهور جمعى الوجود، ورجع الصدى (الإعلامى) موجود ثقافياً أثناء العرض المسرحى (الحى)، وتدمير هذه الجماعية بحجة تعددية التأويل وفردية التلقى إنما يؤدى للإجهاز على فن المسرح ذاته، ويجهز بالتالى على روح الجماعية (الديمقراطية) التى تأسس عليها هذا الفن، وخُلق عبرها، واختفى مع اختفائها فى عصور الظلمة، ثم عاد مع عودتها، غير أن الهيمنة القطبية اليوم فى العالم أصبحت تدعم عمليات تدمير هذا الفن الجماعى الخلق والتلقى، فيتم تسييد المونولوجات المسرحية (المونودراما) ويتم تكريس فكرة تحويل المسرح إلى حفلات راقصة تموج داخلها الأجساد دون كلمة يتم التحاور حولها، ونسقط نحن فى براثن المصطلحات المترجمة والمعربة والمنقولة، ويثرثر الإعلاميين والنقاد الصغار بكلمات ينتفخون بها أمام البسطاء وأمام أنفسهم، وتأتى إلينا العروض المكّرسة للمفهوم المشار إليه دون فرض للجمهور ولهؤلاء النقاد الذين حرموا من السفر إلى الخارج لرؤية المسرح الحقيقى، والتعرف على حقيقة أن ثقافة الصورة الغربية لم تستطع أن تنسف، مع جبروتها، نصوص شكسبير ولوركا ولوبى دى بيجا وأرثر ميللر وتشيخوف وغيرهم من أساطين الكتاب الذين بقيت أعمالهم متجددة يومياً على مسارح العالم، بينما ينتهى تأثير العرض الأسترالى أو الألبانى أو الأردنى عقب المشاهدة الأولى، وعقب انتهاء العرض ذاته أمام آخر مشاهد يصفق له أو يهرب من ساحة عرضه، مثلما حدث مع العرض البلجيكى «أرداف ذات أو بلا عقل» حينما انفلت الجمهور المشاهد من ساحة مسرح الأوبرا المكشوف مغادراً المكان بأكمله، أو مثرثراً فى الباحة الخلفية للمسرح، ومع ذلك فقد قيل أن مديرة مركز الهناجر للفنون قد اتفقت مع مخرج العرض، العراقى الأصل البلجيكى الجنسية «حازم كمال الدين» لإنجاز عرض مسرحى بالهناجر، وهو الأمر الذى أشرنا اليه فى بداية وعبر مقالنا هذا، أن ثمة تكريس متعمد لاتجاه محدد فى الغرب، وتدشينه وغرسه فى التربة المصرية، ودفع جيلنا الجديد من المسرحيين إلى تبنيه للإجهاز نهائياً على التوجهات الصحيحة فى المسرح المصرى، ثم التباكى بعد ذلك على وجود أزمة فى المسرح، متسائلين فى عراك معروف الدوافع: هل هى أزمة إبداع أم أزمة إدارة؟.. وهى عندى أزمة رؤية تم تغييبها عمداً خلال العقدين الأخيرين من حياتنا.

والأمر لا يتوقف عند حد العروض المسرحية المكرّسة لثقافة الصورة، وطرح الأسئلة المراوغة، بدلاً من الإجابات الحاسمة، إنما يسرى الأمر ذاته على ندوات المهرجان، فبعد الموضوعات المتميزة والتى طرحت فى دورات سابقة مثل: التجريب على مادة كلاسيكية، والمأثور الشعبى والتجريب المسرحى، فضلا عن بداية الإطلال على مسرح مغاير وغير معروف لنا، رغم تقديمه للنموذج نحن فى أمّس الحاجة للاحتذاء به، وهو (مسرح أمريكا اللاتينية)، يختار المهرجان هذا العام ندوته الرئيسة لتدور حول موضوعة «اتجاهات التجريب فى مسرح المرأة»، وهى موضوعة هشة كشفت المناقشات حولها وعروض المهرجان ذاتها، فضلاً عن حركة الواقع عن زيفها، فالكتابة النسوية مازالت، فى العالم كله، فى بداياتها، ولم تؤسّس لها بعد أرضاً حتى يمكنها أن تجرب فيها، والمرأة فى عالمنا العربى محاصرة ومطاردة، ومرتدة بإرادتها بضغط المجتمع عليها لعصور الظلمة الماضية، وكتاباتها المسرحية مازالت تحبو على يد فتحية العسال ونهاد جاد وليلى عبد الباسط ونادية البنهاوى ووفاء وجدى واللائى عرفت أعمالهن القليلة ساحة العرض المسرحى، مع كاتبة لبنانية قدمها الراحل كرم مطاوع فى الستينيات واختفت بعد ذلك اسمها هدى زكا، فأى تجريب هذا الذى نناقشه فى الكتابة النسوية غير الموجودة أصلاً؟

لقد اتفقت كل المشاركات فى الندوة الرئيسة على أن المرأة ككاتبة لم تظهر إلا بشكل ضئيل للغاية، وخلال العقود الثلاثة الأخيرة فقط، وأن الحضور النسائى، لم يحقق نفسه، خارج مجال التمثيل، إلا على

الإشارات والتنبيهات

استحياء حتى فى أوروبا ذاتها، مثلما صرحت الايطالية جيوفانا مارينيللى، فى ورقتها التى شاركت بها فى الندوة المذكورة، فضلاً عن أن كل النماذج النسائية التى تحدثت عنها المشاركات فى الندوة ظهرت فى فضاء المسرح العالمى مؤخراً فقط، واتبعت كتاباتهن الرؤى والأساليب المسرحية التى اخترعها الرجل، خاصة وأن المسرح ليس كالقصة أو الشعر، واحة للبوح، تعبر فيها المرأة / الأنثى عن مشاعرها الخاصة، وأن المسرح ساحة للصراع بين الأضداد، تشارك المرأة/ الإنسان فيه الرجل/ الإنسان أيضا، فيسقط فى فضاء المشهد المسرحى أى تمييز جنسى يفصل المرأة عن الرجل، وأية محاولة لتأطير المرأة وتحويلها لرمز جنسى يستخدم فى المسرح كما يستخدم فى الدعاية، وعليه فالحديث عن الكتابة النسوية فى المسرح، بالمعنى الجنسى، هو حديث يستهدف نسف دور المرأة فى المجتمع، ويشابه الدعوة المتخلفة لوضعها داخل رداء أسود منغلق على عقلها باسم الحفاظ على جسدها الانثوى وحماية الرجل من إشعاعه الجنسى، فكل تعامل مع المرأة كجسد مختلف و (مثير) يؤدى فى النهاية لإلغاء عقلها وإعادتها إلى (الحرملك) منقبة أو عارية.

ومع ذلك فقد نجح مهرجان القاهرة فى طرح ندوته الأخرى، التى كان من المأمول أن تكون على شكل مائدة مستديرة، يديرها الناقد الكبير عبد القادر القط، وتدور حول رصيد المسرح العربى وتحديات مستقبله، وذلك بمناسبة مرور ١٥٠ عاماً على ظهور أول نص مسرحى باللغة العربية، وهو نص «البخيل» لابن صيدا المثقف الشامى مارون النقاش عام ١٨٤٧، ومع ذلك فقد خيب المشاركون أمل المهرجان فى إثراء المائدة المستديرة بالحوارات المتصارعة حول حاضر ومستقبل مسرحنا العربى، فقد تحولت كلمات الجميع بلا استثناء، إلى مونولوجات غير متقاطعة مع بعضها البعض، كل مونولوج يسير فى طريقه غير عابىء بأى مونولوج سبقه أو قد يلحقه، والكل تباكى على المسرح الراهن، والكل اكتفى بطرح التساؤلات، مسايراً مسرحنا الذى سقط مهزوماً وملتحفاً بالدعوة الزائفة بأن المسرح ليست مهمته البحث عن إجابات على تساؤلات الواقع، وإنما عليه أن يكتفى فقط بترديد هذه التساؤلات فى ساحته المضاءة، وهى حقيقة دعوة أدت إلى أن يفقد المسرح دوره فى البحث عن مخرج لمجتمعه من أزمته الراهنة، وأن يتحول بالتالى إلى مجموعة من الألاعيب التكنيكية التى تبهر العين، فلا تعرف القدم إلى أية هاوية تسير.

إن المتابع للحركة المسرحية فى العالم العربى بأكمله، لسوف يكتشف أن العرض الوحيد الذى أثيرت حوله النقاشات الحادة، كان عرضا يعتمد عى كتابة نصية عالية القيمة، وهو نص «طقوس الاشارات والتحولات»، سواء فى رؤيته الأخراجية للبنانية نضال الأشقر، أو فى رؤيته الإخراجية للمصرى حسن الوزير، ومع اختلاف الرؤيتين، يمتلك النص القدرة على طرح المزيد من الرؤى الإخراجية له، إلا أنه يظل نصاً حاداً يجيب وبقسوة على سؤال الواقع المرير: ما الذى حدث لنا ؟ ولا تتخفى إجابته هذه داخل أردية مراوغة، ولا تستهدف تحطيم جماعية التلقى ولا تسعى لزيادة حجم الإحباط الذى نعيشه، ولا تهرب داخل صور حسية تتعدد مدلولاتها، لكنها تؤكد ذاتها بمواجهتها الحادة لجمهورها العربى فى آن ومكان معينين، ومن ثم يجبرنا المسرح على التفكير فى حياتنا التى نعيشها، ولا يتركنا أبداً مبهورين بعبقرية الاضاءة فى هذا العرض، أو بتألق الجسد الرافض فى ذاك العرض.

ان عصر العولمة الذى نعيشه، وزمن المواجهة الذى مازال مفروضاً علينا ، وهويتنا المطالَبة لنا بضرورة المحافظة عليها من الذوبان دون أن نرتد لأزمنة غابرة، وصراع الثقافات الذى لا نستطيع أن نشارك فيه إلا إذا أكدنا ثقافتنا الحقيقية المتطلعة للأمام، كل هذا يتطلب منا أن نصنع مسرحاً مواجهياً لا هروبياً، وأن نقيم مهرجاناً عالمياً يهتم بالكيف والنوعية لا بالكم الزائف، مهرجاناً (تجريبياً) مستمراً كمهرجاننا، يؤمن بالرأى الآخر ولا يصد نفسه عن الأفكار التى قد تثريه، ويدفع بشباب مسرحنا إلى تأسيس هوية مسرحية عربية تواجه الآخر ولا تسقط أمام حصان طروادة البراق. ■

حسن عطية

الإشارات والتنبيهات

مهرجان الإسكندرية السينمائي ١٩٩٧ والعودة إلى الحياة

قد ربما لم يتعرض مهرجان فى العالم! لأزمات ونكسات مثلما تعرض لها مهرجان الإسكندرية السينمائى وخصوصاً منذ بداية عقد التسعينيات عندما أصبح فى أزمة مزمنة مما جعل حتى المتفائلين يظنون أن نهوضه ثانية يُعد مستحيلا أو هكذا تخيلوا.

ولكن وبموضوعية تامة انتفض المهرجان مرة أخرى معلناً بقاءه على قيد الحياة.

وواكب هذه النهضة تكاتف الجميع بدءًا من الجمعية المصرية لكُتاب ونُقاد السينما وجماعة الفن السابع السكندرية ووزارة الثقافة ومحافظة الإسكندرية مع التغير الحكيم فى رئاسة المهرجان باختيار رؤوف توفيق رئيساً بدلاً من أحمد الحضرى الذى ظل أيضاً فى مكان قريب «مديرًا للمهرجان!!».

كما كانت الرقابة برئاسة الناقد السينمائى على أبو شادى من العوامل الإيجابية التى ساعدت على إنجاح هذه الدورة بعد أن ظلت الرقابة فى الدورات السابقة ذات دور شديد السلبية فلا ينسى أحد العام الماضى عندما فاز الفيلم الفرنسى «الإبتسامة» بالجائزة الكبرى وكانت الرقابة قد منعته واكتفت بعرضه على لجنة التحكيم.

وليس معنى هذا أن الدورة كانت كلها إيجابيات فمثلا مشكلة قلة دور العرض لم تحل حتى الآن كما أن قلة الدعاية قد جعلت أبناء المدينة لا يكادون يشعرون بوجود هذه الإحتفالية السينمائية.

كما أن قلة الأفلام الجيدة الأجنبية لا تزال هى مشكلة كل عام أما قلة الأفلام العربية عموماً فحدث ولا حرج.

بدأت بوادر الإحساس بالنجاح بحفل الإفتتاح بعد الهدوء والنظام - الغير معتادين - اللذين شملا قاعة المؤتمرات وكان لحضور محافظ الإسكندرية الجديد ووزير الثقافة مفعول السحر خاصة بعد تدعيم المحافظ للمهرجان مادياً وتذليله لكل العقبات.

كما توزعت الأدوار بين أعضاء الجمعية المصرية وبين جماعة الفن السابع بوعى ويسر.

وفى الحفل تم تكريم كلاً من الكاتب الكبير سعد الدين وهبة - الذى أرسل من مستشفاه بفرنسا خطاباً يشجع فيه المهرجان -، وفنان الكوميديا فؤاد المهندس، والمخرج كمال عطية، والفنانة الكبيرة ليلى فوزى.

كما أعلنت أسماء لجنتى التحكيم للمسابقة الدولية وللأفلام المصرية فتكونت الأولى برئاسة الفنانة ميرفت أمين وعضوية المخرج التركى عمر كافور، والمخرجة المجرية الديكوسابو والناقد السورى صلاح ذهنى والمخرج الهندى ادورجو بالا كريشنان والمخرج الإسبانى كارلوس بنبار والناقد المصرى فوزى سليمان.

أما لجنة تحكيم الأفلام المصرية فتكونت من الكاتب محفوظ عبد الرحمن، والفنانة ليلى فوزى والمخرج محمد عبد العزيز والنقاد إيزيس نظمى وفتحى العشرى ومحمد صالح وأحمد صالح.

ثم عُرض فيلم الافتتاح «الحياة ثلاثة والموت مرة واحدة» وهو إنتاج مشترك بين فرنسا والبرتغال من بطولة مارسيللو ماستروويانى وآنا جالينا ومن إخراج راؤول رويز عام ١٩٩٦ ويبدو أن اختيار هذا الفيلم للافتتاح جاء بسبب انعدام الأفلام الأجنبية ذات الممثلين المعروفين وكذلك لتأخر وصول الأفلام العربية لذلك حرصت إدارة المهرجان فى دعايتها على التأكيد، أن هذا الفيلم هو أخر أفلام الممثل القديم المدوى لذلك تم اختياره كتكريم لماستروويانى، ويُعد فى رأيى أسوأ أفلامه على الإطلاق وقد تسبب بطء إيقاع الفيلم وتشعب أحداثه إلى ملل الجمهور وانصرافه.

جوائز أفلام المسابقة الدولية:

فى المسابقة الدولية: تم عرض خمسة أفلام هى نظرة حب/ إسبانيا، قبل نهاية العالم/ اليونان، عفريت النهار/ مصر، أرجوك لا تذهب/ تركيا، المياه العميقة/ فرنسا، والأخير تم وضعه فى دليل المهرجان فى قسم مسابقة العمل الأول ثم تم الاتفاق على اشتراكه فى المسابقة الدولية، كذلك وصل فيلم أصل الجريمة/ فرنسا متأخرًا تماماً مما أخرجه من المسابقة.

وقد فاز فيلم المياه العميقة/ فرنسا للمخرج جاك ديشامب وهو أول أفلامه ومن تمثيل جميل راتب وماروشكا ديتمر بجائزة أحسن فيلم وأحسن إخراج وفاز نور الشريف بجائزة أحسن ممثل عن دوره فى فيلم «عفريت النهار» كما حصل محمد التاجى على جائزة أحسن ممثل مساعد عن نفس الفيلم.

وفازت الممثلة التركية إيزيك بليرسو بجائزة أحسن ممثلة على فيلم «أرجوك لا تذهب» الذى نال أيضاً جائزة لجنة التحكيم الخاصة. كما حصد الفيلم الإسبانى «نظرة حب» ثلاثة جوائز هى أحسن ممثلة مساعدة (لاورا سيبيدا) وأحسن سيناريو وأحسن مونتاج.

وفـاز الفيلم اليونانى «قبل نهاية العـالم» بجـائزة أحسن تصـوير لكارينا ماراجوداك.

أما جائزة العمل الأول فحصل عليها المخـرج بيـتـر نيكولاييـف عن فـيلم «السلوات الرائعة» التشيكى.

جوائز مسابقة الأفلام المصرية

وفى بانوراما السـينمـا المصـرية عرضت أربعة أفلام وليس خمسة كما كان مقررًا وذلك لعدم وصول فيلم «بيتزا .. بيتزا» والأفلام الأربعة هى «مبروك وبلبل» من إنتـاج التليـفـزيون وإخـراج ساندرا نشأت ونال جائزتين أحسن ممثل ليحيى الفـخرانى وأحسن إخراج للعمل الأول.

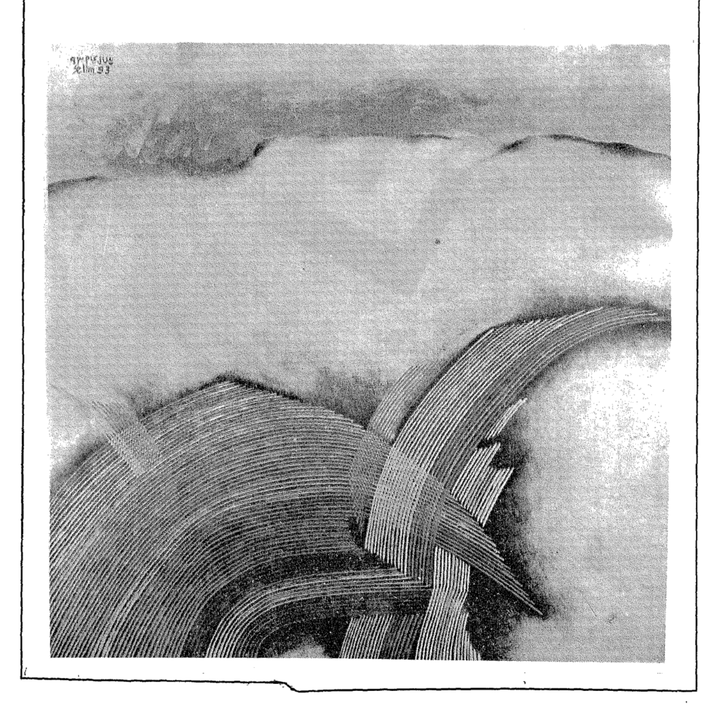
وفيلم (دانتيلا) الذى نالت مخرجته إيناس الدغيدى جائزة أحسن إخراج كما نال الفيلم جـائزة أحسن ممثلة ليـسرا وجائزة لجنة التحكيم الخاصة للممثلة إلهام شـاهين وجـائزة أحـسن تصـوير (مـاهر راضى) ومونتاج (سلوى بكير).

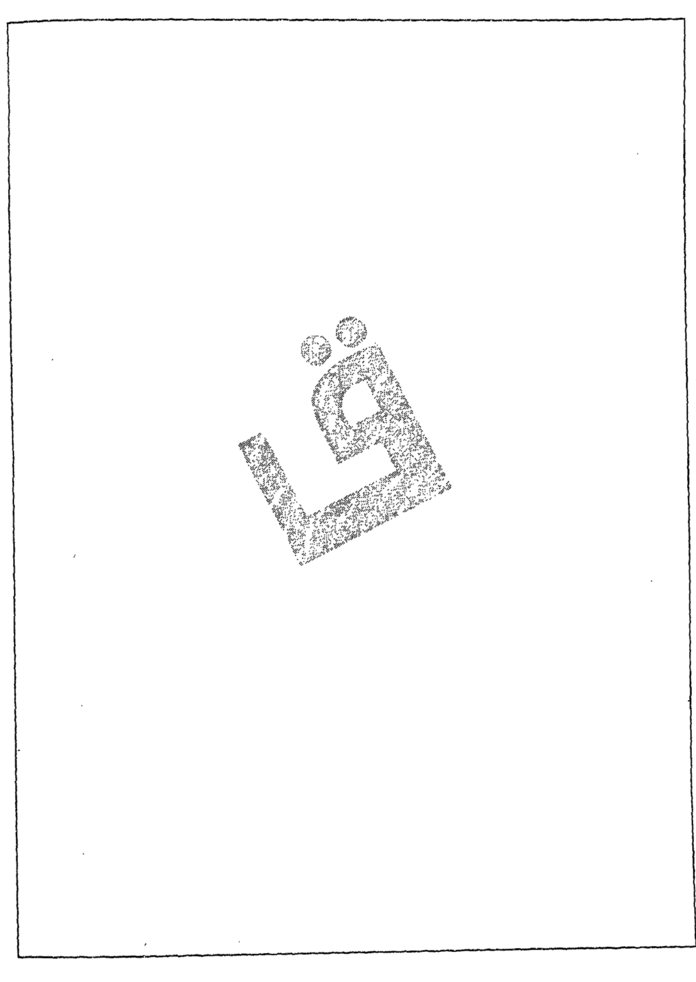
وفاز فيلم «الرصيف» بجائزة أحسن ممثل مساعد للفنان المنتصر بالله وفيلم «عفريت النهار» فاز بجائزة أحسن ممثلة مساعدة «منال عفيفى».

كما عرض فيلم ساعة الانتقام إخراج أحـمـد السبـعـاوى ونال غـضب النقـاد والجمهور هو وفيلم الرصيف الذى أدهشنا تهلهل مستواه وأعتقد أن لجنة التحكيم - المكونة من سبعة أشخاص أى ما يقرب من حوالى ضعف عدد الأفلام المصرية فى البانوراما - كانت معذورة فقد كان البديل الوحـيـد هو إلغـاء المسـابقـة المصرية، وكـان فى الكلمة التى ألقاها رئيس لجنة التحكيم الكاتب/ محـفـوظ عبدالرحمن فى حفل الختام) وأشار فيها إلى تدنى المستوى ما يبرئ ذمة لجنة التحكيم من الأفلام التى فرض عليهم اختيار أفضل الأسوأ منها.

وربما لذلك تم حـجب ثلاثة جـوائز أخرى فى سابقة هى الأولى من نوعها وهى جـوائز السـيناريو والموسـيـقى والديكور. وفى حفل الختام عرض فيلم قصـير من إخراج محـمـد على هو فيلم «١٠٠ سنة ضـحك» من إنتـاج أتيليـه الإسكندرية وجماعة الفن السابع وهو فيلم مقدم كتحية لفن السينما ويحضرنى هنا ما قاله عضو لجنة تحكيم المسابقة الدولية. الأستـاذ/ فـوزى سليـمـان عن مساهمة جماعة الفن السابع السكندرية الملموسة فى تنظيم المهرجان بأنه يريد أن يكون لهذه الجمـاعـة دورًا أكـبـر فى النشاط الثقافى فى المهرجان مما يظهر مدى تكاتف التجمعات الثقافية المختلفة من أجل إنجـاح هذه الدورة التى خـشى الجميع من كونها تحمل الرقم ١٣ فإذا بها أنجح دورات التسـعينيـات والعيـون كلها الآن تترقب الدورة القادمة.■

محمد كمال السيد مبارك

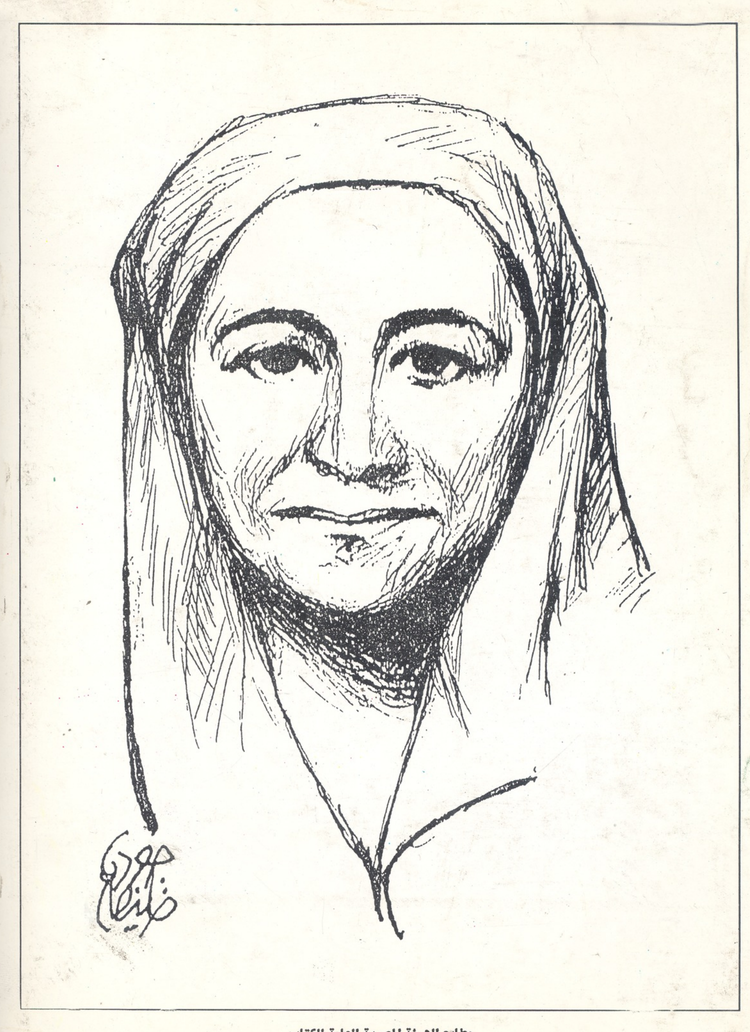




الغلاف الخلفى :

هدى شعراوى

بريشة الفنان : جودة خليفة



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب